Guía Teórico-Práctica para el
Uso del Artista Cantante ...

Giraldoni

GUÍA TEÓRICO PRÁCTICA

PARA EL USO

DEL ARTISTA CANTANTE.

Madrid: 1870. — Imp. de C. Bailly-Bailliere.

GUIA TEORICO-PRACTICA

PARA EL USO DEL

ARTISTA CANTANTE

POR

LEON GIRALDONI
Artista y socio honorario de varias Academias filarmónicas

TRADUCIDO AL ESPAÑOL

POR JOSÉ M. DE GOIZUETA.

Ars longa vita brevis.



MADRID
CÁRLOS BAILLY-BAILLIERE
LIBRERO DE LA UNIVERSIDAD CENTRAL, DEL CONGRESO
DE LOS SEÑORES DIPUTADOS Y DE LA ACADEMIA DE JURISPRUDENCIA
Y LEGISLACION
Plaza de Topete (antes de Santa Ana), 8.

Paris, J. B. Bailliere é hijo. | *Lóndres,* H. Bailliere. | *Nueva-York,* Bailliere hermanos.

1870.

A LA

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

DE MADRID

DEDICA ESTE TRABAJO

LEON GIRALDONI.

AL DISTINGUIDO MAESTRO Y DIRECTOR

DEL

CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA

DE MADRID

D. EMILIO ARRIETA.

MUY SEÑOR MIO :

Deseando, antes de ausentarme de Madrid, dejar una muestra de mi agradecimiento por la buena acogida que he merecido al público cuantas veces he tenido la honra de cantar en su gran Teatro, quisiera dedicar al Conservatorio de música, que tan dignamente dirige, la traduccion española de un opúsculo que he escrito, y uno de cuyos ejemplares tengo la honra de remitirle adjunto.

Someto al exámen de V. esta obrita, fruto de una larga experiencia práctica, y seria muy satisfactorio para mí que pudiese ser de algun provecho para los alumnos que se dedican à la carrera teatral, bajo la acertada direccion de V., así como tambien para los profesores que emprenden la educacion de las voces sin conocer prácticamente los rudimentos esenciales del mecanismo vocal.

El favor con que fué acogido en Italia este trabajo me hace esperar que merecerá la aprobacion de V.

Mientras tengo la honra de que me favorezca con su contestacion, saluda á V. con la mayor consideracion

S. S. S. Q. B. S. M.

LEONE GIRALDONI.

CONTESTACION DEL SR. ARRIETA

ACEPTANDO LA DEDICATORIA.

Sr. D. Leon Giraldoni.

MUY SEÑOR MIO Y DE MI MAYOR CONSIDERACION: He tenido mucho gusto en recibir y leer detenidamente la importante obra de V., titulada *Guida teorico-pratica ad uso dell' artista cantante.* Doy ante todo á V. las gracias por la amabilidad de habérmela remitido, adjunta á su atenta carta, en la que se digna manifestar el deseo de dedicar á nuestra *Escuela nacional de música* la traduccion española que ha pensado hacer de su precioso trabajo.

En nombre de la Escuela, de la que soy indigno Director, me apresuro á dar á V. las mas expresivas gracias por su atencion, y á manifestarle que aceptará gustosa tan honrosa distincion, hecha por uno de los artistas melodramáticos mas eminentes de la época presente, y á quien siempre ha prodigado nuestro ilustrado público entusiastas muestras de admiracion y simpatías.

En todos tiempos han sido dignos de respeto los que se han consagrado á propagar las sanas doctrinas para la buena educacion del artista melodramático; pero en nuestros dias deben serlo mayormente por la triste circunstancia de que *los cantantes se van*, como se va marchando la *melodia*, ruborizada del triunfo de los secuaces de la música *del porvenir.*

Continúe V. en su noble empresa, señor Giraldoni,

Coll' opra e col senno

y merecerá V., como pocos, el bien del arte, y podrá exclamar con justo título, cuando se citen á los grandes maestros del arte melodramático

Ed io fui sesto tra cotanto senno

Reciba V. la expresion mas viva de mi consideracion y respeto, y reconózcame V. como á su afectísimo y

S. S. Q. B. S. M.

EMILIO ARRIETA.

Madrid 3 de marzo de 1870.

DOS PALABRAS

QUE SIRVAN DE PRÓLOGO.

Mucho se ha escrito sobre la Poesía, la Pintura y sobre todas las Bellas Artes en general, pero muy poco ó casi nada sobre el arte melodramático considerado en su conjunto; y sin embargo, si hay un arte que abra ancho campo á nuevas investigaciones, lo es indudablemente el arte sublime que abraza todo lo que la Pintura y la Poesía encierran, puesto que es el verdadero lenguaje con que se expresan todas las pasiones y afectos del corazon humano.

Al dar á conocer á los artistas melodramáticos estos apuntes, no pretendo presentarles un tratado completo del arte, que pueda responder á todas las exigencias; pero creo haber seña-

lado los puntos mas esenciales é indispensables para la formacion de un artista completo.

Para serlo no basta haber recibido de la Providencia una buena voz, ó ser un buen actor: lo que revela al verdadero artista es el conocimiento íntimo y profundo de todos los elementos que concurren á su arte, y no algunas dotes de que puede haberle dotado la naturaleza.

¿Y cómo podrá el artista adquirir un conocimiento pleno de todos los recursos de que puede valerse para dar mas valor á sus medios naturales si ignora el punto de partida, que no es otro que el conocimiento íntimo del instrumento que posee?

No hay cantante que no tenga aptitud para cantar cuando se encuentra bien en voz; pero esto apenas basta para un simple aficionado. El artista (fuera del caso de alguna afeccion grave en los órganos vocales) debe estar siempre en disposicion de desplegar delante del público sus facultades artísticas. Solo por medio del arte podrá conseguir vencer en la lucha, hasta la misma

naturaleza, obligándola á doblegarse ante los recursos del artista. Es pues indispensable al que quiere dedicarse al arte melodramático empezar sus estudios bajo la direccion de un maestro que conozca profundamente el arte en cuyos secretos debe iniciar á su discípulo.

Y ahora viene bien señalar lo absurdo de la idea que prevalece en nuestra sociedad, relativa al estudio del canto. El que quiera estudiar el violin no se colocará ciertamente bajo la direccion de un maestro de piano; sin embargo, es muy comun encomendar la educacion de una voz á un maestro que no solo ha carecido siempre en absoluto de ella, sino (lo que es mas absurdo todavía) que ignora hasta los primeros rudimentos del arte del canto y las reglas que deben observarse para la formacion y educacion de la voz; y basta para esto, que el maestro sea muy versado en el contrapunto, ó goce de reputacion como pianista (*).

(*) Se trata de la generalidad de los maestros, pues conozco muchos que aun careciendo de voz, han prestado

La voz por sí misma es un instrumento que obedece á reglas invariables; reglas que serán siempre desconocidas á todo el que no haya hecho de aquella un estudio particular y concienzudo. Un maestro cualquiera podrá calificar si tal ó cual nota es ronca, débil, abierta, cerrada, desafinada, de gola, apoyada en la nariz, etc.; pero si no ha hecho estudios particulares sobre la voz, ¿cómo ha de enseñar el modo de corregir aquellos defectos naturales? A los pocos dias de ponerse el discípulo bajo la direccion de un maestro, podrá este conocer el gusto particular de aquel y halagarlo; podrá tambien adaptar á sus medios naturales un papel cualquiera por medio de *puntaturas*; tampoco le será difícil formar un cantante de buen estilo; pero esto no basta. Si el cantante no se ha formado bajo los severos principios del arte desde sus primeros estudios, encontrará siempre obstáculos casi insuperables en el ejercicio de su arte. Los

grandes servicios al arte melodramático, educando para el teatro artistas de gran mérito.

maestros adolecen en general del defecto de no extirpar, ante todo, los primeros y naturales defectos que desnaturalizan la simple emision del sonido, base esencialísima del cantante; y creen, y aun están muy persuadidos de que no pueden hacer desaparecer impunemente aquellos que califican de *leyes* de la naturaleza, cuando las mas de las veces no son otra cosa que *vicios* de la naturaleza, haciendo caso omiso de los medios omnipotentes que ofrece el arte á todo el que ha recibido de Dios una voluntad enérgica y una elevada inteligencia.

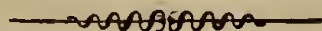
Semejante absurdo es la causa de que se oigan todos los dias y en todos los teatros tan gran número de voces defectuosas. Persisto, pues, en recomendar especialísimamente el mas escrupuloso cuidado en la eleccion del maestro que debe educar la voz desde un principio. De este primer paso depende muchas veces el éxito afortunado ó desgraciado de un artista en su carrera, en el caso de que la naturaleza no lo haya dotado de cualidades tan extraordinarias de in-

teligencia y corazon, que hagan olvidar los defectos de su voz.

Parece increible que el maestro, que no debia ocuparse en la educacion de la voz mas que de la parte material, olvide esta, y solo se ocupe de inculcar á su discípulo la manera de sentir, que es lo único que, en mi opinion, no puede ni trasmitirse ni enseñarse. Los antiguos cantantes tenian sobre el particular ideas mas sanas, y los Nozzari, Crescentini, Righini, Garcia, etc., son una prueba de ello. Estos maestros que fueron cantantes de primer órden, hacian estudiar á sus discípulos por espacio de años la parte material de la voz, sin preocuparse de otra cosa que del mecanismo de la garganta, persuadidos de que una vez vencida aquella dificultad y amaestrada la voz con los recursos del arte, el cantante por sí solo podia proseguir su comenzada carrera. Es verdad que hay algunas voces que han recibido de la naturaleza dotes de tales condiciones que un maestro cualquiera no encuentre dificultad en amaestrarlas, formando

así la reputacion del maestro sin gran trabajo de su parte : esto no es comun. Suele suceder, tal vez, que el discípulo se encuentra sorprendido de pronto con efectos de sonoridad particular en su voz sin que pueda darse cuenta de la causa ; pero aquellos no son mas que revelaciones, de las cuales no podrá aprovecharse, si no forma una teoría segura por medio de una práctica sazonada.

Con estos breves consejos me limito á señalar á los que quieren dedicarse al estudio del arte melodramático, cuáles son los requisitos indispensables para poder elevarse sobre el nivel de esa multitud de llamados *artistas*, condenados á vegetar durante su vida en el ejercicio de esta profesion, que para ellos no es otra cosa que un oficio cualquiera, y que no hacen mas que quejarse del destino cuando solo debian hacerlo de su nulidad, ignorancia ó temeraria presuncion.



GUÍA TEÓRICO-PRÁCTICA

PARA EL USO

DEL ARTISTA CANTANTE.

CAPITULO PRIMERO.

Teoría de la respiracion en el canto; ventajas de este estudio, y consecuencias de haberlo descuidado.

No creo necesario fatigar al lector con una descripcion anatómica de los órganos vocales y respiratorios: así como importa muy poco al instrumentista indagar cuáles sean las causas de la formacion fónica de su instrumento; así tambien el cantante puede evitarse el inútil y fastidioso estudio del conocimiento científico y anatómico del aparato vocal. No sucede lo mismo con el estudio que debe hacerse constantemente sobre la respiracion en el canto, que es de una necesidad indispensable y absoluta para el cantante. Pocos han sido los artistas que hayan puesto mientes en esto, y por eso son tambien

muy contados los que pueden apreciar las ventajas que de aquel estudio pueden obtenerse.

La mayor parte de los cantantes creen de buena fé, que para cantar se debe respirar de la misma manera que para hablar, y de este crasísimo error nacen aquellas respiraciones intempestivas y defectuosas que cortan la palabra y aun el período musical, privando así al canto de su espontaneidad y haciendo partícipe al público de los esfuerzos y afanes del cantante. La música, como la palabra, es un lenguaje que tiene sus frases, que no pueden cortarse sin que se altere su verdadero sentido : es, pues, necesario para el cantante que quiere interpretar fielmente el pensamiento de un compositor, saber conocer los períodos musicales para poder respirar en tiempo y lugar oportunos. Sabido es que la respiracion se divide en dos actos : el de la *inspiracion* y el de la *espiracion*. En el primero los pulmones se dilatan ; en el segundo por el contrario se contraen. Las partes *torácicas* (ó sean del pecho) secundan los movimientos del pulmon. Pero hay un músculo llamado *diafragma*, sobre el cual se apoyan los pulmones, cuyo uso no es esencial para la respiracion habitual, pero que es indispensable para el ejercicio del canto,

puesto que el cantante amaestrado se sirve de aquel músculo como de una especie de fuelle para regular á su antojo el acto de la *espiracion.* Este músculo se encuentra entre los pulmones y el *abdómen.*

En saberlo manejar, consiste en gran parte la teoría de la respiracion para el cantante. En el acto de la respiracion ordinaria las partes *torácicas* (ó del pecho) que secundan los movimientos de los pulmones, se levantan y se bajan contínuamente. Estos movimientos del *torax* al respirar en el canto serian nocivos sobremanera, puesto que producirian una respiracion corta y fatigosa, cansando al cantante y produciendo una ejecucion defectuosa. Para distribuir el aliento como se quiera, son pues necesarias tres cosas:

1.° *Inspirar* de una manera ámplia y proporcionada á la frase que se debe cantar; porque no hay nada peor para un cantante que terminar una frase con falta de aliento, ó respirar fuera de lugar, como dirémos despues.

2.° Mantener inmóviles, durante el acto del canto, las partes *torácicas* externas, cuidando de adelantarlas, y retirar al mismo tiempo las es-

paldas, pero sin esfuerzo ni tension de ningun género.

3.ª Servirse del diafragma con la ayuda de los músculos del abdómen para alentar á voluntad, como si se sirviera de un fuelle. Estas son las tres condiciones indispensables para saber respirar cantando.

Será, pues, necesario, que antes de ejercitarse en la emision del primer sonido, estudie el cantante la manera particular de la respiracion vocal; y solo cuando esté bien impuesto en aquel estudio podrá comenzar el de la voz, sin olvidar el examinar si la respiracion se ha tomado en regla en todos los sonidos. De esta manera, este ejercicio se hará poco á poco habitual en el cantante y concluirá por ser en él un acto familiar y natural.

La mayor parte de los cantantes no se cuidan de este estudio, porque ignoran las ventajas que pueden obtener. Este ejercicio proporciona al cantante para lo sucesivo, seguridad en la voz, afirma la entonacion perfecta y lo coloca en aptitud de interpretar el pensamiento musical sin peligro de caer en el contrasentido de respirar fuera de lugar ni dañar á la expresion dramática, llegando al fin de un período musical con

un aliento concluido, que siendo nocivo para la expresion, puede asimismo perjudicar á la entonacion.

Una respiracion defectuosa produce además la consecuencia de cansar pronto al cantante, sobre todo si ha adquirido el vicio de servirse del pecho como de un fuelle. Apropiar esta accion al pecho en lugar de aplicarla al diafragma en el uso del canto, es un error funesto, en el cual han caido, no solo muchos cantantes, sino tambien maestros distinguidos que lo han aconsejado. Fácil es comprender que obligando á hacer las veces de un fuelle á las paredes externas del pecho, que solo debe servir de caja armónica para la sonoridad de la voz bien apoyada, se disminuye la extension de la cavidad y se altera la cualidad del sonido, además de la fatiga inútil que resulta de aquel intempestivo movimiento. Algunos maestros no han visto, en esta manera de respirar durante el canto, mas que uno de aquellos sistemas que podriamos llamar charlatanescos, propios mas bien para poner en evidencia á los que lo propagan, que para reportar un beneficio positivo al alumno en el arte del canto.

Si estos maestros se apresurasen á fijar su

atencion y analizar una idea desconocida para ellos, en vez de rebajar las obras ajenas, no caerian en aquel error grosero, y apreciarian todas las ventajas resultantes de aquel modo de respirar, con provecho para sus discípulos y para su renombre. Un médico muy concienzudo y que, durante toda su vida, se ha ocupado esencialmente de las enfermedades del aparato respiratorio, el doctor húngaro Mandl, escribió un opúsculo sobre la *fatiga de la voz en sus relaciones con la manera de respirar*. En este opúsculo demuestra, con razones incontestables, los peligros á que se expone el que adopta en el canto la respiracion *costillar* en vez de la *diafragmática*; combatiendo victoriosamente la funesta teoría expuesta en el *Método de canto del Conservatorio de música de Paris*; y yo apruebo plenamente lo que el médico citado dice al final de su opúsculo: «*Nunca será bastante combatido un principio fatal cuando se ve que está preconizado en un método oficial.*»

Los primeros ejercicios vocales reposan esencialmente sobre el acto de la respiracion: por ejemplo, para saber filar un sonido, además del mecanismo vocal, que modifica el paso de la voz del *piano* al *forte*, y vice-versa, concurre la

accion del diafragma y del abdómen, que á manera de un fuelle va regulando la salida del aliento segun la voluntad del cantante. Otra recomendacion: en el acto de la *inspiracion* debe evitarse que pase todo el aire por la boca, porque podria producir una sensacion desagradable secando las paredes internas de la faringe y de la garganta. Se debe, pues, respirar de modo que el aire pase mitad por la boca y mitad por las narices. De esta manera no produce el paso del aire ninguna incomodidad, y permite al mismo tiempo que la aspiracion sea mayor.

No me cansaré de recomendar á los artistas y de llamar su atencion especial sobre estos esencialísimos principios, puesto que son la base de la enseñanza vocal. No se debe retroceder ante las dificultades que podrán encontrarse al principio, puesto que, poco á poco, y sin que se dé cuenta de ello, se adquirirá el hábito de respirar convenientemente en el canto y no se tardará mucho tiempo en reconocer las ventajas, ya en la ninguna fatiga que experimentará la laringe, ya en la manera de frasear con amplitud.

CAPITULO II.

Necesidad de un estudio constante sobre la emision vocal y del verdadero punto de apoyo de la voz. Peligros á que se expone con una emision falsa.

La sola emision que debe adoptar el cantante de teatro es la de cantar de pecho (*), puesto que es la mas correcta y natural, aunque al mismo tiempo sea la menos comun. Esto proviene de lo poco que se cuidan generalmente los maestros en insistir sobre el estudio primitivo de la simple emision vocal hasta que no están seguros de haber encontrado el verdadero punto de apoyo de la voz, de cuya educacion se han

(*) Me veo obligado á adoptar la denominacion que está en uso para que se me comprenda, por mas que la encuentre errónea y muy dificil de analizarla.

encargado. ¿Por qué se oyen tantas voces defectuosas? Porque no se estudia bastante el punto de partida, que no es otro que la cualidad de la emision simple. Mientras se noten defectos que extirpar en la emision de la voz, no debe pensarse en ningun otro estudio, porque en lugar de aprovechar á la voz podrá irrogarla daños irreparables.

Lo primero que hay que estudiar pues, es la extirpacion de los defectos naturales. Obtenido este resultado, lo demás es mas fácil. Cualquiera que posea una voz puede mejorarla mucho por medio de un estudio inteligente y concienzudo, y aun puede conseguir cambiarla tan ventajosamente, que sea desconocida. El ejercicio de la emision simple basta por sí solo para imponer á la voz un modo de ser.

De este ejercicio puede depender la buena ó mala calidad del sonido, porque es la base de todo ejercicio vocal. En efecto, lo primero que llama la atencion cuando se oye á un cantante, es la cualidad de su voz; cualidad que influye muchísimo en su éxito. No hay pues, lo repito, que pasar adelante en los estudios vocales hasta no tener asegurada una buena emision. Por difícil que sea explicar por escrito la ma-

nera cómo se debe emitir el sonido, trataré del mejor modo posible de indicar cuáles sean los efectos externos de una emision recta y natural. Es cosa averiguada que toda tension muscular procede de un esfuerzo, el cual produce la fatiga consiguiente: el cantante, cuya garganta necesita siempre conservar toda su energía y elasticidad, debe, naturalmente, evitar todo lo que pueda debilitar las partes que concurren á su accion.

La primera precaucion que debe tomar el cantante es la de empezar á emitir el sonido con la mayor naturalidad posible, ocupándose mas bien de la cualidad que de la cantidad del sonido; la voz adquiere muy pronto intensidad y volúmen, cuando se ha encontrado su verdadero punto de apoyo. Se debe cantar sin esfuerzo ninguno, si se quiere que la voz sea espontánea y simpática; y al decir sin esfuerzo ninguno, entiendo, no solo los que pueden hacerse con una excesiva presion del pecho, sino tambien toda tension de los músculos de la garganta. La voz que se obtiene por medio de estos esfuerzos cansa muy pronto la garganta y está expuesta á desastres irreparables, además de que la voz nunca será ni agradable ni simpática. Para emi-

tir un sonido bello y homogéneo se necesita:

1.° Bajar ligeramente la laringe, sin esfuerzo alguno, un poco mas que su posicion natural.

2.° Tener el *velo palatino* inclinado de tal manera que el sonido no vaya á herir solamente las paredes de la boca, sino tambien la faringe, donde adquiere rotundidad y homogeneidad, despojándole de toda la crudeza que le daria el solo apoyo al pecho.

La lengua debe conservarse en su estado normal con un ligero hundimiento en el centro. La boca naturalmente medio abierta como para una sonrisa ligera, dejando al descubierto parte de la dentadura, lo cual da gracia á la boca.

Todas estas recomendaciones serian inútiles si el alumno poseyese ya ó pudiese encontrar fácilmente el verdadero punto de apoyo de su voz, puesto que las anteriores indicaciones no son la causa de una buena emision, sino mas bien sus efectos.

El buen sentido del discípulo debe indicarle la práctica de lo que llevo dicho, porque yo no puedo explicarlo mas que por medio de la teoría.

Debo recomendar además al alumno, que repita con frecuencia este estudio á fin de asegu-

rarse bien de que su voz no ha adquirido nuevos defectos con los demas ejercicios que, aunque mas agradables y menos fastidiosos, no son tan importantes. Aconsejo, pues, que empiece todos los ejercicios con este estudio preventivo: al principio no debe filarse el sonido; es necesario atacarlo con un ligero golpe de garganta á manera de aspiracion manteniéndolo en la misma fuerza y sin buscar mas que su punto de apoyo. Cuando esté asegurada la emision simple, será mucho mas fácil filar el sonido; y de esto volveré á ocuparme en los capítulos siguientes. La vocal, A, es la que debe adoptarse para el estudio, evitando el emitirla demasiado cerrada ó demasiado abierta: lo uno y lo otro seria un defecto si se adoptase como base para la emision vocal; porque la voz abierta ó cerrada es solo un efecto dramático, del cual es preciso servirse en tiempo y lugar, y de lo cual tendré ocasion de ocuparme en el capítulo que trata de los timbres.

Con una emision defectuosa se tropieza con dificultades insuperables y se expone á peligros que colocan al cantante en muy poco tiempo en estado de no poder en adelante valerse de sus medios naturales.

Casi todos los cantantes de *gola*, apoyando su voz en la extremidad de la laringe ó sea *epiglota* mediante la aproximacion de las pilastras del velo palatino, hacen sufrir á estas partes, muy sensibles por su misma naturaleza, una irritacion contínua, que ocasiona frecuentes inflamaciones de garganta, ademas de una desconfianza constante en su voz, perdiendo de esta manera la indispensable confianza necesaria á todo artista para dar á conocer su talento artístico. La voz apoyada en la garganta, además de los deplorables resultados que quedan consignados, produce fácilmente un gran cansancio, puesto que la contínua tension en las partes internas, quita á la voz la energía y elasticidad necesarias.

Y, sin embargo, la mayor parte de los cantantes adolecen de este defecto, que llega á ser de tal manera constitutivo, que no basta á extirparlo el estudio mas incesante; lo cual no habria sucedido si se hubiese cuidado desde el principio.

Este fatal punto de apoyo produce al cantante ronqueras frecuentes, toses convulsivas que invaden á veces hasta los bronquios, y puede traer consecuencias deplorables para la salud. No exagero al decir que una de las causas principales de la pérdida de tantas voces pro-

viene generalmente de este funesto error y de una imperdonable negligencia. No puedo, pues, menos de insistir en recomendar á los jóvenes que quieren dedicarse al estudio del arte melodramático, que tengan mucho cuidado en los primeros pasos de su carrera, y que refrenen el deseo natural que tienen todos de querer anticipar el estudio progresivo para procurarse el placer de ejercitar su voz con piezas de canto, que si sirven de mayor solaz, es á expensas del progreso del arte á que se dedican. Lo mismo sucede en todas las demas artes; pues no es raro ver que muchos que estudian el dibujo, abandonen de pronto el estudio de los principios para ejercitarse en complicadas composiciones.

El progreso no se adquiere sino gradualmente. Los artistas melodramáticos no se pueden improvisar, y se necesitan muchos años de un estudio constante y concienzudo para pretender el título de artista completo. No aspire, pues, el discípulo á hacer mas de lo que debe: este será el medio mas seguro para ocupar en su dia el puesto que le esté reservado entre los elegidos del arte.

CAPÍTULO III.

Definicion de los diversos registros de la voz humana; consejos relativos á la union de estos registros; defectos cuya adquisicion hay que evitar, y ventajas de la voz bien unida.

Una vez adquirido el punto seguro de apoyo de la voz, y conocido que la emision no adolece de ningun defecto, es necesario ocuparse de unir entre sí todos estos sonidos estudiados separadamente; y este es el estudio de que vamos á ocuparnos y que requiere mayor cautela, porque un error cualquiera en este punto podria producir infinitos desastres en el organismo vocal. Los registros de la voz se pueden clasificar en las tres distintas categorías siguientes:

1.ª Registro de pecho.

2.ª Registro de medio pecho.

3.ª Registro de cabeza (*).

Recomiendo que no se confunda la palabra *registro* con *punto de apoyo* de la voz.

Para poseer una voz pastosa y homogénea es necesario que todos los registros que forman el conjunto de la voz tengan por punto de apoyo el pecho, para que participen de la repercusion del sonido en la cavidad del *torax*, sin lo cual perderia mucho en intensidad y timbre, si no tuviese para la repercusion mas que los antros de la faringe ó de la boca.

Empezarémos por definir cada uno de los registros de la voz antes de ocuparnos de su union recíproca.

§ I.

Registro de pecho.

Este registro es el que generalmente presta á la voz vibracion y fuerza. En el *soprano* no se cuida mucho este registro á causa de la falsa idea admitida de que el estudio del registro de pecho es nocivo para las notas agudas y puede dañar

(*) Véase la nota de la página 24.

al conjunto de la voz. Verdad es que no es muy fácil que adquiera las notas de este registro como las de los otros el que naturalmente no las posea; pero si supiera lo ventajoso de este estudio no lo descuidaria tanto. En particular con la música del dia, con la cual es necesario desarrollar grande energía y fuerza dramática en la expresion, este registro se ha hecho casi indispensable, no solo para ayudar al cantante para que produzca mayores efectos con su voz, sino tambien para saber proteger su propio instrumento de la excesiva fatiga á la cual no podria resistir sin poseer de un modo seguro el registro de pecho. Esto requiere un estudio particular y suma cautela. Para emitir bien la voz de pecho debo recordar lo que dije al tratar de la emision simple, esto es: atacar la voz con un ligero golpe de garganta á guisa de aspiracion; abandonar enteramente la garganta bajando ligeramente y sin esfuerzo alguno la laringe; emitir la voz sobre la vocal, A, un poco abierta en este registro, y particularmente en los extremos de su límite, pero todo esto con la mayor naturalidad.

Cuando el discípulo domine su emision en este registro, deberá modificar el timbre, que aconsejo algo abierto al principio, y recordar siempre,

que debe estar en disposicion de obtener el timbre abierto ó cerrado, aptos para expresar los efectos dramáticos; por lo cual, cuando se haya asegurado del punto de apoyo en sus diferentes registros, la emision, lo repito, no deberá ser ni cerrada ni abierta, á no ser para expresar pasiones dramáticas que se traducen por medio de estos diferentes timbres. El discípulo no debe acobardarse si observa al principio que las notas son dudosas, débiles ó estridentes: persevere en este estudio fastidioso, y poco á poco la voz, que encontrará naturalmente su verdadero punto de apoyo, saldrá clara y vibrante. Recomiendo de nuevo que no se haga ningun esfuerzo en las paredes de la garganta, lo cual podria producir un sonido *cabruno* muy poco agradable por cierto. Que no se trate al principio de buscar la pureza del sonido, porque esta exigencia imposibilitaria el adquirirla jamás. Cuando una nota se resiste á salir, es preciso tomar la anterior, de la cual se está mas seguro, y arrastrarla hasta alcanzar la nota rebelde obligándola á participar del sonido de la que la antecede.

Las ventajas de la voz del registro de pecho son inmensas, puesto que este registro hace que la voz participe de su fuerza y limpieza.

Es el solo registro que puede ayudar á encontrar el verdadero punto de apoyo del conjunto de la voz; además de la energía que hace adquirir, infunde seguridad y confianza en el propio instrumento, procurando tambien una media voz pura y vibrante, que en vano se encontraria con el estudio de los otros registros.

En el *soprano*, como en el *mezzo soprano*, el registro de pecho varia del *do* bajo al *la* ó *si* central; en el contralto es raro que pase del *la*. En el *tenor*, la voz de pecho puede subir hasta el *do* ó el *re* central. El registro de pecho en el barítono tiene los mismos límites que el de *soprano* ó de *contralto*. En el *bajo profundo* rara vez pasa del *sol* ó *la* central. Este registro puede adquirirse aun por aquellos que no lo poseen por naturaleza; pero se necesita mayor cuidado en el estudio y perseverancia en asegurarlo.

§ II.

Registro de medio pecho.

Este registro, llamado de medio pecho, no tiene carácter suyo particular, sirviendo solo de transicion entre el registro de pecho y el de ca-

beza, participando del uno ó del otro, segun se aproxime ó se aleje.

Es el registro mas escabroso de sistematizar, aunque, repito, no tiene un carácter suyo especial. De la union de este registro con los otros depende la igualdad general de la voz y su homogeneidad, lo cual es bastanté para que sea muy recomendado su estudio. La extension de este registro varía mucho, segun las voces.

En el *soprano* es limitadísimo y no se extiende de mas que del *si* al *mi* central. En el *mezzo soprano* tiene la misma extension, pero desde el *la* hasta el *re* central. En el *contralto* sucede lo mismo que en el *mezzo soprano*. En este género de voz es el registro mas peligroso de todos y el mas difícil de sistematizar; y esto explica lo raro que es encontrar una voz de verdadero *contralto* homogénea y bien unida en todos sus diferentes registros.

En el *tenor*, este registro se extiende desde el *mi* ó *fa* central hasta los confines extremos de la voz. El célebre *do* de pecho de Duprez y el no menos renombrado *do sostenido* de Tamberlick, por extraordinarios que sean, no son mas que notas del registro de medio pecho, que participan de la cabeza, mediante el abandono

del velo palatino en la expansion del sonido.

En el *barítono*, la voz de medio pecho empieza generalmente del *la* ó *si* central hasta los límites superiores de la voz, que varían segun el carácter de la voz baritonal, desde el *fa* hasta el *la* natural fuera del pentágrama de la clave de bajo, segun que la voz sea de *bajo barítono* ó de *bari-tenor*. Tomaré por tipo de estas dos especies de voces baritonales á Coletti y á Ronconi; hay entre ellos la diferencia que habia entre Donzelli y Mario como tenores. Cuando se sabe hacer participar este registro del apoyo al pecho, adquiere una vibracion extraordinaria, particularmente sobre las notas del intérvalo del *do* al *mi* natural sobre el pentágrama. Lo mismo sucede con el *bajo*, á no ser que el registro sea limitado desde el *sol* ó *la* central hasta el *mi* ó *fa* fuera del pentágrama. Cuando trate de la union de los registros entre si, indicaré el medio de estudiar ventajosamente el de que me ocupo al presente, no pudiendo hacer de este un estudio separado de los otros por la participacion que tiene con ellos.

§ III.

Registro de cabeza.

En cuanto al registro de cabeza (llamado tambien de *falsete* en las voces de hombre), no sirve mas que para las voces de mujer.

El tenor, barítono y bajo no tienen ocasion de servirse de este registro, al menos en la escena italiana. Antiguamente se servian los tenores de esta voz, en especial para embellecer una cadencia; pero hoy dia el gusto ha cambiado tanto, que no aconsejaria á ningun cantante que la arriesgase en público, á no ser que el registro de aquella voz sea perfectamente sonoro y unido á la de medio pecho.

Como la voz de cabeza tiene un carácter propio muy particularizado, es la mas fácil de sistematizar con el estudio. Para que esta voz produzca todo el efecto deseado, es necesario llevarla á la cavidad de la faringe y de la boca, dejando á la garganta todo el abandono posible; el velo palatino debe bajarse ligeramente á fin de impedir, como ya tengo dicho, que la voz hiera solo las paredes internas de la boca, lo

cual produciria un sonido débil, quitándole la fuerza que adquiere en la percusion de los antros de la faringe. Este registro se extiende hasta los extremos agudos de las voces, por lo cual tiene una extension muy variable. En la *soprano* es el registro mas vibrante y mas natural. En el contralto, aunque bastante fuerte, le falta suavidad y es algo estridente. En el *mezzo soprano* no es ni tan extenso, ni tan agradable, pero es bastante mejor que en el contralto.

Estas son las consideraciones generales que distinguen entre sí los registros en las diferentes voces. Una vez conocida su division y respectivas tendencias, se empezará el estudio de su union, base esencial del arte del canto.

§ IV.

Union de los registros.

De la union de estos registros depende la igualdad de la voz, condicion indispensable á todo artista melodramático.

La union de los registros consiste en unificar entre ellos los confines de las diferentes secciones de la voz, de modo que, haciendo desapa-

recer la solucion de continuidad que nace naturalmente en el paso de un registro á otro, aparezca la voz homogénea y de un mismo color en toda su extension fónica.

La distancia mas difícil de hacer desaparecer es la que resulta del paso de la voz de pecho á la de medio pecho; así es que para obtener esta fusion es necesario empezar á disminuir la fuerza de la emision de las dos últimas notas de pecho, haciéndole tambien partícipe del carácter del registro superior, sin perder de vista, sin embargo, que el punto de apoyo de la voz no debe alejarse del pecho. De la misma manera, que será muy provechoso para la voz, empujar las notas del registro de pecho mas allá de los límites señalados por la naturaleza (pero con mucha cautela y evitando siempre de esforzar lo mas mínimo la voz); así tambien aprovechará bastante al estudio de la union de estos registros el ejercitarse á emitir los sonidos del registro de pecho con la voz de medio pecho: con el frecuente paso de cada nota de la voz de pecho á la de medio pecho, se conseguirá insensiblemente obtener la fusion de estos dos registros, de manera que no se perciba ya aquel tropiezo desagradable, escollo de tantas voces.

Aunque el paso de la voz de medio pecho á la de cabeza sea muy fácil en las voces de mujer, particularmente en las de soprano, recomiendo no descuidar el mismo ejercicio tanto en este registro como en el antedicho, porque tendrá mucho adelantado para la homogeneidad de su voz.

En el capítulo siguiente trataré de los ejercicios mas á propósito para conseguir este objeto.

Por adquirir algunas notas más del registro de pecho, muchos cantantes esfuerzan su voz y se maravillan despues de perder en vez de ganar. Si hay un registro que no es preciso esforzar en su estudio es precisamente el registro de pecho. Si se le esfuerza, las notas agudas perderán poco á poco su energía, y las notas centrales se debilitarán de tal manera que no podrá resistir á la fatiga mas mínima. Si por el contrario se estudia con cautela procurando alcanzar las últimas notas del registro de pecho sin esfuerzo ninguno de garganta, limitándose á mantener la voz en el mismo registro, como tambien sin variar el punto de apoyo al pecho, no se tardará en recoger el fruto de este trabajo, porque insensiblemente la voz que en un principio

era rebelde, saldrá con mas facilidad; y haciéndose extensivo á todos los demás registros el carácter del registro de pecho, resultará una voz uniforme, enérgica y melodiosa.

Muchos cantantes se dedican generalmente al estudio de la voz sin haber ejercitado préviamente y por separado los registros diversos para unirlos despues: este descuido hace adquirir á la voz muchos vicios, de los cuales no puede corregirse despues. Si se equivocan en los primeros pasos, de nada les servirá el que estudien despues durante toda su vida. Todo esto demuestra claramente lo indispensable que es asegurarse ante todo en estos primeros estudios que infunden al cantante el conocimiento íntimo del propio instrumento; y de esta manera no será ya esclavo absoluto de su voz, libertándola ademas de las trabas que la sujetan cuando se encuentra en condiciones desfavorables de salud.

El que se dedica al ejercicio del arte melodramático debe estar siempre dispuesto á evidenciar delante del público los medios de que dispone, no limitándose á cantar solo cuando esté bien en voz: lo que constituye esencialmente el artista es el conocimiento íntimo y el libre ejercicio de sus propias facultades. Que

el cantante que aspira á merecer este nombre se inicie pues en los misterios de su voz por medio de un estudio constante, puesto que no podrá nunca llamarse artista aquel que no es otra cosa que un esclavo de las dotes con que lo haya favorecido la naturaleza.



CAPITULO IV.

Primeros ejercicios indispensables al cantante.
Manera de estudiar con provecho.

Una vez que el cantante haya adquirido los dos esenciales puntos de partida, como son el apoyo de la voz y la union de sus registros, podrá decirse que ha andado las dos terceras partes de su camino, puesto que, lo que le queda que andar, no exige gran fatiga, no siendo mas que un estudio mecánico que se reduce á practicar los principios ya enunciados.

Todos los ejercicios de la voz se pueden clasificar en tres distintas categorías:

1.ª Ejercicios para la emision simple.

2.ª Ejercicios para los intérvalos.

3.ª Ejercicios para la agilidad.

La primera categoría comprenderá:

El sonido tenido igual sin aumento ni disminucion de fuerza.

El sonido tomado fuerte y concluido piano.

El sonido tomado piano y concluido fuerte.

El sonido enteramente filado del piano al fuerte y vuelto al piano.

La segunda categoría comprenderá todos los ejercicios de intérvalos de segunda, tercera, cuarta, etc., mayor y menor.

La tercera categoría, finalmente, reunirá en sí todos los ejercicios del perfeccionamiento del canto, desde el grupetto hasta la escala semi-onal, etc.

No siendo mi objeto, al escribir estas cortas páginas, presentar á los artistas un método completo del arte del canto, me contentaré con indicarles algunos consejos esenciales sobre cada uno de estos estudios en particular; dejando despues al cuidado de los maestros del arte los detalles mas minuciosos que podrian resultar del exámen escrupuloso de cada uno de estos ejercicios.

§ I.

Ejercicios para la emision simple.

He consignado ya en el capítulo II cuáles han de ser las condiciones necesarias para la emision simple de la voz; añadiré, pues, á las expresadas recomendaciones, la de mantener el sonido en la misma fuerza sin tension de ningun músculo. Para disminuirlo despues, se llevará progresivamente el sonido hácia los antros de la faringe, cuidando de no cambiar el color del sonido, manteniendo siempre á la vocal A el mismo carácter. Al disminuir el sonido y al tomar la direccion hácia la cavidad de la faringe, el velo palatino se baja ligeramente, y la laringe vuelve á tomar progresivamente su primitiva posicion, de manera que estando sostenido solo por la boca y la nariz, el sonido llega á participar al fin de la emision natural de la voz hablada. Al disminuir el sonido, recomiendo que no se cierre la boca á medida que el sonido vaya perdiendo su fuerza; la laringe es la que debe realizar esta gradacion, permaneciendo la boca inmóvil en la misma situacion que tenia al ata-

car el sonido fuerte. Si la gradacion se verificase con la boca, la laringe perderia el provecho de la elasticidad que adquiriria mediante estos movimientos. Los tropiezos que se notan en algunas voces en el momento de disminuir el sonido, provienen siempre del movimiento demasiado repentino de los músculos *crico-tiroídeos*, que no tienen la fuerza de retener el sonido, pasando del fuerte al piano, volviendo á tomar su primera posicion. Para que el sonido vaya disminuyéndose progresivamente, es necesario, pues, que las partes que lo emiten vuelvan á tomar poco á poco su posicion natural. Este estudio, además de hacer adquirir elasticidad á la voz, iguala los registros y sirve precisamente para dotar al cantante de una media voz clara y vibrante aun al que no la posea.

Para pasar del piano al fuerte despues de haber atacado el sonido con una ligerísima aspiracion de la garganta y sin la menor contraccion muscular; en una palabra, de la misma manera que si se tratase de hablar, es necesario, para reforzar el sonido, procurar que la garganta tome progresivamente la misma posicion que en la emision que tenia, del fuerte al piano, bajando insensiblemente la laringe y conduciendo la voz

al primer punto de apoyo. La fuerza debe aumentarse hasta el fortísimo mediante la presion del diafragma sobre los pulmones. Llamo aquí de nuevo la atencion sobre lo que dije en el capítulo primero, relativo al modo de respirar, puesto que se debe evitar á todo trance que las costillas y los músculos externos ejerzan presion sobre los pulmones, lo cual quitaria al sonido u fuerza y sonoridad.

Este ejercicio será mas dificultoso desde el principio, puesto que no es tan natural como el primero; y no debe tratarse de aumentar la voz rebelde á salir, por medio de esfuerzos. Solo con un constante y largo estudio podrá adquirir la garganta la elasticidad deseada, permitiendo al cantante poner en evidencia la totalidad de sus propios medios.

No siendo el sonido filado mas que la reunion de estos dos ejercicios en uno solo, no se debe pensar mas que en tomar una respiracion mayor. Recomiendo que se sepa dividir el sonido filado en dos partes iguales, dando una mitad al piano y la otra al fuerte, y vice-versa; y para alcanzarlo con mas seguridad, es necesario calcular el aliento de manera que pueda repartirse con igualdad.

Esto como estudio; porque si se quiere producir efecto en el teatro con un sonido filado, recomiendo que se divida de modo que una tercera parte de la respiracion se gaste del piano al fuerte, y las dos terceras partes restantes del fuerte al piano; lo cual hace parecer que la nota está tenida mas tiempo de lo que es en realidad. No se debe descuidar este ejercicio provechoso, y aun aconsejo que sea objeto de un estudio cuotidiano.

§ II.

Ejercicios para los intérvalos.

Los ejercicios de la segunda categoría deben empezar con el estudio del primer intérvalo, esto es de la segunda menor. Este estudio además de dotar de elasticidad á la garganta, ayuda mucho á la union de los registros. Para pasar de un sonido á otro, asegurado ya el primero, es necesario disminuirlo llevándolo hácia la faringe y bajando ligeramente el velo palatino. Cuando el sonido se encuentra en esta posicion, esto es, abandonado enteramente por la garganta y sostenido solo por la faringe y el

velo palatino, se podrá unirlo con el siguiente, mediante una ligera ligadura *(portamento)* de voz. El primer sonido debe tomarse francamente y con una ligera aspiracion de la garganta, de manera que disminuyéndolo, el segundo sonido venga á unirse con el primero sobre el *piano* de la voz. Se podrá despues hacer lo opuesto, esto es, atacar el primer sonido *piano* y llevarlo sobre el segundo *forte*. No debe confundirse sin embargo con la ligadura ó *portamento* de la voz, esa especie de *arrastre* nada agradable que al pasar de un intérvalo á otro hace que se oigan todos los intérvalos cromáticos que los separan. El *arrastre* forma parte de los acentos dramáticos de la voz, de los cuales me ocuparé en seguida, y no puede usarse sino cuando la pasion lo requiera como efecto dramático segun se indicará en el capítulo VI.

Adoptado como sistema se convierte en defecto insoportable. Creo inútil tratar uno por uno los intérvalos de tercera, cuarta, quinta, etc., toda vez que rige para ellos el mismo principio que para la segunda.

Cuanto mayor sea el intérvalo, mayor es la tendencia de la voz al *arrastre*, por lo cual es preciso asegurarse bien del primer sonido, y

antes de abandonarlo, penetrarse mentalmente del que debe emitirse despues. Esta sencilla reflexion ayudará tambien mucho á la entonacion de los intérvalos mas escabrosos.

§ III.

De la agilidad en general; del trino y del grupetto.

La agilidad es un don de la naturaleza que el estudio puede desarrollar prodigiosamente.

Aunque la música moderna no haga de ella alarde como la antigua, no debe descuidar el cantante su estudio, porque de él obtendrá ventajas inmensas para su voz. La agilidad es el estudio por excelencia para adquirir una igualdad perfecta en la voz y una elasticidad indispensable.

Hay diversos modos de ejecutar ó de acentuar la agilidad, la cual puede ser ligada, picada ó rebatida *(legata, picchiettata ó ribattuta)*. Requiriendo cada una de estas un acento diverso, voy á señalar las condiciones esenciales para su desarrollo relativo.

La agilidad ligada *(legata)* es la que debe fijar,

mas que las otras, la atencion del cantante, puesto que las demás no son otra cosa que la modificacion del principio que rige para la primera.

El que no la posee naturalmente deberá empezar á estudiarla con lentitud, teniendo cuidado de ligar todos los sonidos de la escala, pero sin arrastrar la voz y sin que se oiga el ataque de cada nota. Solo la primera nota de la escala es la que debe atacarse ligeramente ; y poco á poco se aumentará la rapidez en la sucesion progresiva de los intérvalos de la escala.

Para ejecutar con perfeccion la agilidad ligada, es necesario que sea tambien lo que se llama *granita* ; es decir, que cada uno de los sonidos que forma la escala, sea sensible al oido.

Para dar á la agilidad *picada* su verdadero carácter, es necesario que cada nota sea herida por medio de una ligera aspiracion de garganta sin participacion del pecho y con la mayor ligereza posible.

La agilidad *rebatida* debe ejecutarse con una ligera contraccion del diafragma. Este género de agilidad bastante rara no la usan generalmente mas que las voces de bajo, y se llama tambien agilidad *á golpes de pecho.*

No aconsejo á los cantantes que hagan un particular estudio de este género de agilidad. Les bastará que la comprendan para el caso en que tengan que usarla.

La agilidad debe ejecutarse generalmente con la laringe y no con la boca; defecto harto comun á no pocos cantantes.

El *trino,* como la agilidad, es un don de la naturaleza que puede adquirirse sin embargo con el estudio, como lo probó la célebre *Giuditta Pasta.* Lo que particularmente debe cuidarse en su ejecucion es el hacer oir claramente las dos notas sobre las cuales se apoya el trino; sea mayor ó menor el intérvalo que lo divide.

No debe confundirse con el *trino* aquel trémolo llamado de *relincho*, porque recuerda el del caballo, ni aquella especie de oscilacion de una misma nota que no son mas que las ridículas caricaturas del trino. Este debe siempre empezar con la nota inferior y aumentar gradualmente en velocidad, lo cual da á conocer que el que lo ejecuta lo domina completamente.

El *grupetto*, ó sea mordente, para que sea bien ejecutado, debe apoyarse ligeramente en el fondo de la garganta, de manera que se oiga

con claridad cada una de las notas de que se compone. Debe ser siempre ligado. El número de las notas del *grupetto* varía segun el gusto del cantante; podria sin embargo clasificarse en tres especies: *grupetto* simple, doble y compuesto. El uso del *grupetto*, cuando está bien apropiado, da gracia á la melodía y á veces añade fuerza y vigor.

Pero debo recomendar que se use con prudencia, porque ademas de ser de mal gusto el prodigarlo, dañaria mucho á la melodía, desnaturalizando su carácter distintivo: el *grupetto*, mal apropiado al género de lá música, es eminentemente ridículo.

§ IV.

Del síncope y manera de acentuarlo.

El *síncope*, que es la anticipacion de una nota sobre otra, debe acentuarse de manera que no se desnaturalice su verdadero carácter. ¡Cosa extraña! Pocos son los cantantes que sepan acentuar un síncope. El ataque del síncope debe er siempre decidido, y no repetirlo sobre la prolongacion del cuarto sucesivo. Señalo este

defecto á la atencion particular de los cantantes que pueden esquivarlo fácilmente con un poco de cuidado. Una vez impuesto el cantante en todos estos primeros estudios, será preciso que se forme una série de ejercicios que traten simultáneamente de todas las principales dificultades de la voz, y si quiere vencerlas todas, no debe dejar pasar un dia sin estudiarlas separadamente. Recomiendo, sin embargo, que la reflexion sea siempre su guía en todo ejercicio. Solo así, podrá el cantante recoger el fruto de sus sudores. El estudio mecánico de la voz, si no está dirigido con una atencion inteligente, podria ser mas bien nocivo que provechoso. Asimilándose el cantante con su instrumento, y estudiando constantemente los recursos que de él puede obtener, llegará á adquirir sobre sí mismo aquel dominio que califica al artista completo, y que da al arte una superioridad sobre la misma naturaleza.



CAPITULO V.

De la necesidad de las vocalizaciones y algunos consejos sobre la emision de las diferentes vocales. De la aplicacion del estudio vocal á la articulacion. Necesidad de una buena pronunciacion y de los efectos que de ella se puede obtener.

Cuando el cantante haya superado separadamente todas las dificultades que presenta el estudio de la voz, deberá dedicarse al de la vocalizacion, que no es otra cosa que la aplicacion simultánea de todos los principios que constituyen la base del canto.

Seria intempestivo el estudio de la vocalizacion antes de estar asegurado en los principios fundamentales del canto; porque hasta que el cantante no haya llegado á asegurarse en el manejo del propio instrumento, con el estudio de

los ejercicios primarios, titubeará siempre que quiera seguir adelante. Aunque molesto, este estudio, dirigido con inteligencia y constancia, no tarda en producir sus frutos; y aunque el arte del canto, estudiado de esta manera, aparezca mas difícil y mas largo de aprender, sucede á veces lo contrario; pues ademas de ir progresando con seguridad, se adquiere poco á poco un razonado y seguro conocimiento de su propia voz. El que vocaliza bien no puede menos de cantar bien, puesto que el canto melodramático no es otra cosa que la vocalizacion con el aditamento de la palabra. Siempre será mas difícil cantar bien una vocalizacion, que cualquiera pieza de ópera, puesto que en la vocalizacion se encuentran expresamente reunidas todas las dificultades del canto, que la fantasía no introduce mas que separadamente y al acaso, en el canto con palabras.

No debe descuidarse nunca el ejercicio de la vocalizacion. Recomiendo ademas á los discípulos, que no se atengan á estudiar las vocalizaciones de un autor solo, con el fin de acostumbrar la voz á arrostrar todas las dificultades posibles del canto. Aconsejo, sin embargo, que prefieran á las de otros, las de Crescentini, Ri-

ghini, Bordogni y Generali, como escritas con mas conocimiento de las dificultades vocales. Siendo el objeto especial de las vocalizaciones el ayudar al cantante á vencer las dificultades de ejecucion y no el de procurarle un placer en cantar una melodía que sea de su gusto, no debe fijarse más que en vencer las dificultades vocales que cada una de estas vocalizaciones presentá. El gusto como el sentimiento del canto pueden desarrollarse con el ejercicio; pero difícilmente se trasmitirán á aquel cuya naturaleza sea refractaria. Sin embargo, el arte suple la falta de muchas dotes naturales, y el artista que conoce sus propios medios puede muchas veces hacer olvidar que carece de aquellas dotes. No se descuide, pues, nunca un estudio tan provechoso, y animado del celo y del amor por el arte, procure el cantante perfeccionar cada vez más los conocimientos que adquiere con el estudio. Este es el único medio de abrir al artista una carrera honrosa y hacerle algun dia merecedor de la admiracion pública.

Hasta ahora no he señalado mas que la vocal, A, para el estudio de la voz; y como el canto debe adaptarse á las palabras en las cuales las cinco vocales representan constantemente su

papel, antes de pasar al estudio general de la pronunciacion, es necesario poderse dar cuenta de la emision particular de cada una de las vocales.

La vocal, A, es la mas adecuada para el estudio de la voz, puesto que no se necesita para emitirla correctamente de ninguno de los agentes que concurren á la articulacion. Los límites que me he fijado en estos renglones no me permiten extenderme mucho sobre este asunto, y por eso no entraré en particularidades sobre los diversos modos de pronunciar cada una de las vocales, limitándome tan solo á consignar algunas de mis opiniones relativas á su formacion fónica en general.

Tanto la, E, como la, I, que al hablar naturalmente se apoyan algun tanto en la nariz, deben emitirse en el canto de muy distinta manera. El punto de apoyo de la voz para la buena emision debe ser siempre el pecho, como ya lo he dicho varias veces: de aquí, que cualquiera que sea la vocal sobre la cual se ha de emitir la voz, debe adoptarse como un principio no variar nunca este punto de apoyo. Las partes internas de la boca y de la faringe deben contribuir ciertamente á la modificacion del sonido, pero

nunca deben servir de punto de apoyo; así es que es necesario ejercitarse para la emision de aquellas dos vocales, sin cambiar el punto de apoyo de la voz al pecho. De este modo el sonido no será nunca nasal, y podrá tener la misma fuerza y vibracion que con la vocal, A. Este estudio que, en sí mismo, parece no tener grande importancia, merece por el contrario que se fije en él toda la atencion del cantante; puesto que, dejándose arrastrar por la propension natural que lo lleva á emitir estas vocales con la ayuda de la nariz, podria hacerle perder mucho de lo que habia adquirido anteriormente á fuerza de trabajos; porque variando el punto de apoyo, la voz se descompone y puede caer en una grave y perjudicial confusion.

Tanto para la, A, como para la, E, recomiendo acostumbrarse desde el principio, á que se oigan distintamente los varios sonidos de las vocales que entran en la formacion de la palabra en relacion al acento prosodiaco que tienen; por ejemplo: en la palabra *amare* es fácil conocer que la primera A, es mas *delgada* que la segunda; en la palabra *Ercole*, la primera vocal, E, es mas *abierta* que la segunda.

Como la buena y recta pronunciacion reposa

esencialmente sobre la emision de las vocales, es necesario que el cantor tenga mucho cuidado de no desnaturalizar su pronunciacion relativa.

Para la, O, como para la, U, solo los labios son los que deben servir para la modificacion del sonido.

Estas dos vocales requieren por su naturaleza *cerrada* mayor intensidad de voz para manifestarse, é inducen, sin querer, á esforzar la paredes internas de la garganta: será pues necesario luchar contra esta tendencia natural, abandonando la garganta sin la participacion de ningun músculo cuya tension se manifieste al exterior. Al principio será difícil conseguirlo, pero con un poco de constancia no tardará en vencerse esta dificultad.

Será pues muy útil acostumbrarse particularmente á la formacion fónica de todas las vocales y dedicarse á vocalizar sobre cada una de ellas.

Vuelvo á recomendar sin temor de repetirlo demasiado, que solo la boca, la faringe, la lengua y los labios son los que deben modificar el sonido á voluntad, sin cambiar jamás el punto de apoyo. Necesitaria mas tiempo y espacio para desenvolver por escrito todas las reglas que rigen respecto á la articulacion de todas las

consonantes en el canto. Le bastará al cantante la práctica ayudada de la reflexion, puesto que hay tantas excepciones como reglas generales. La articulacion de la consonante deberá sin embargo acentuarse en el canto generalmente mas que en el lenguaje usual, para corresponder á la importancia que pueda tener la vocal por la expresion.

Se deben cuidar mucho las consonantes que concluyen algunas palabras por abreviatura como *castel* por *castello; amor* por *amore*, etc. En este caso si el cantante no tiene cuidado de acentuar con fuerza la consonante final, corre el riesgo de confundirla con la que da comienzo á la palabra siguiente; resultando de aqüí una pronunciacion muy incorrecta. Sirva esta misma advertencia para todos los casos en que se encuentren próximas dos consonantes diversas, como en las palabras *pérfido, morte*, *rimbombo*, etc. En estos casos, la pronunciacion de la primera de las dos consonantes, debe ser neta y clara, para no caer en el vicio en que caen tantos cantantes que prefieren añadir una *e* despues de cada consonante, pronunciando así las anteriores palabras: *perefido, morete, rimebombo*. Para pronunciar neta y claramente la primera de las

dos consonantes que estén unidas, es necesario que la garganta abandone enteramente la fuerza del sonido, sosteniéndolo tan solo con la ayuda de la nariz y de la garganta, lo cual permitirá que la articulacion de la consonante que sigue, se verifique sin tension alguna de la garganta : por no tener este cuidado, muchos cantantes contraen el vicio que hemos indicado antes.

Se encuentran tambien algunas situaciones dramáticas en las cuales la palabra, por la série concreta de ideas que abraza, exige, en las consonantes, una articulacion particular; como por ejemplo la primera palabra de la maldicion del tenor en la *Lucía*, donde el acento dramático y la misma voz concurrirán tanto más á la expresion, cuanto más articulada sea la primera consonante.

No me extenderé á examinar todas las situaciones en las cuales la articulacion ayuda al acento dramático y aun al efecto de la voz. Es preciso que el cantante que estudia su arte con amor, se dedique, con particular atencion, al estudio filosófico de las diversas gradaciones del sentimiento y encontrará seguramente en la articulacion una ayuda eficaz

y poderosa para expresar los efectos. Más que en la vocalizacion simple, debe el cantante dejar á la garganta toda la ligereza y elasticidad posible para la articulacion mas ó menos acentuada de la palabra; evitando así cansar inútilmente la garganta que no debe ejercer otro oficio que el de la simple formacion del sonido, que se modifica despues, con los demas agentes que concurren á la articulacion de las letras en general.

El artista, que en el teatro debe procurar que la palabra llegue clara á todo el público, tendrá que exagerar algo su pronunciacion, particularmente en las consonantes mudas por su naturaleza ó débiles como la *b*, la *d*, la *g*, la *v*, etc. De este modo conseguirá que todas las palabras de su canto las oiga claramente el auditorio; cualidad muy rara en el dia, puesto que muchos cantantes no pronuncian ni bien ni mal.

Un estudio aconsejaria al cantante antes de dedicarse á la aplicacion de las palabras á las notas, y este es el solfeo con la denominacion de las notas. Con este estudio podrá acostumbrar su voz simultáneamente á cuatro de las cinco vocales, esto es, á la A, la E, la I y la O, y á algunas consonantes como la *d*, *r*, *m*,

f, *s*, *l*; servirá este estudio de preparacion para la pronunciacion. Esto prueba cuán dañoso es dar principio á los primeros estudios nombrando las notas en el solfeo, estudio que necesita mayores conocimientos; y que, si no se cuida, puede dar origen á defectos que no se tenian antes. El estudio del solfeo desde el principio seria infinitamente mas provechoso si se obligara á la mente á hacer el oficio encomendado á la boca; puesto que vocalizando sobre la vocal, A, en el solfeo mental, resultaria fijar con mas seguridad la entonacion de las notas sin peligro de incurrir en el falseamiento de la emision anticipando prematuramente el estudio de la pronunciacion.

El cantante no tan solo debe ser el intérprete del compositor al expresar una melodía, sino que por medio de la palabra debe tambien interpretar los sentimientos del poeta que teje la accion dramática, con lo cual se acrece el interés del espectador y produce mayor efecto. Creo, pues, inútil insistir por mas tiempo en recomendar á los cantantes, que no se priven, por una imperdonable negligencia, de las inmensas ventajas, que pueden reportar de este estudio indispensable.

En el capítulo siguiente trataré de lo que falta al complemento de los estudios vocales del artista melodramático, y en seguida exàminaré compendiosamente cuáles son los estudios á los cuales debe aplicarse para completar su educacion artística.



CAPITULO VI.

De los timbres, acentos y efectos dramáticos de la voz. Del estudio de los diferentes estilos de los antiguos maestros.

Llámase *timbre* la cualidad fónica, ó sea el color de una voz.

Hay dos timbres opuestos: el *abierto* y el *cerrado*.

Los timbres sirven para expresar las diversas pasiones del corazon humano.

El timbre abierto expresa generalmente todos los sentimientos expansivos del alma, como la *alegría*, la *cólera*, etc.

El timbre cerrado se usa para expresar todas las pasiones que denotan concentramiento del

alma como la *venganza*, *el odio*, *la cólera sofocada*, etc.

Conviene observar aquí que no debe confundirse el *timbre* con el punto de apoyo para la voz, que debe ser siempre el pecho, como lo he dicho ya reiteradamente y á sabiendas.

En efecto, puede cantarse con timbre abierto ó cerrado, apoyando la voz, ó en el pecho, ó en la nariz, ó en la garganta; por lo cual los llamados timbres guturales, nasales, etc., indicados por algunos autores en sus obras sobre el arte del canto y que consisten solamente en cambiar el punto de apoyo de la voz, á las fosas nasales ó á la garganta, etc., se les llama impropia y erróneamente timbres.

Siendo el timbre abierto ó cerrado un medio de manifestar las pasiones expansivas ó concentradas, no pueden ni el uno ni el otro admitirse como base de la emision vocal que exige un timbre mixto que permita servirse del uno ó del otro, segun la necesidad. El timbre mixto expresará con preferencia los sentimientos que demuestran el estado normal del alma; por lo cual el cantante que tomase por base de su emision vocal uno de los dos timbres opuestos, se privaria de un recurso esencial para poder

expresar ciertos afectos del alma. El cantante deberá, pues, ejercitarse tanto sobre el uno como sobre el otro de estos dos timbres, considerándolos solamente como efectos ó acentos dramáticos de la voz.

El punto de apoyo de la voz se podrá cambiar de puesto solo para expresar sentimientos particulares, como por ejemplo el *sollozo* de la desesperacion que podrá caracterizarse perfectamente apoyando la voz en la garganta, así como se obtendrá tambien fácilmente el acento del llanto, ó cualquiera otro sentimiento patético del alma, llevando la voz á las fosas nasales. Hay otros sentimientos que no pueden expresarse con los timbres, por lo cual la voz deberá recurrir á otros medios ó acentos, como por ejemplo: el *arrastre* de la voz, el *staccato*, el *slancio*, etc.

El *arrastre* de la voz se deberá usar con mucha parsimonia, y solo cuando se quiera expresar un sentimiento profundamente doloroso, como el desgarramiento del alma, la ironía, la traicion en el amor, etc.

Añadirá además mucho á la expresion de estos sentimientos, el cambiar algo el punto de apoyo de la voz del pecho á la garganta, como

se dice mas arriba tratándose de la expresion del llanto.

El *staccato* es muy apto para expresar el sollozo y el estupor.

El *slancio* caracteriza particularmente cualquier sentimiento enérgico y dramático, carácter distintivo de la música moderna que el célebre maestro Verdi ha sabido vestir con nuevas formas.

Pocos son los cantantes que saben acentuar el *slancio* como se debe; y este estudio que antes se descuidaba algo, hoy, gracias á la nueva forma de la música moderna, debe formar parte esencialísima de la educacion del cantante, para que pueda producir este efecto con la menor fatiga posible. Recomiendo que no se exprese este acento mediante las contracciones del pecho, las cuales ademas de desnaturalizar el carácter distintivo del *slancio*, podrian tambien alejar al artista de una entonacion perfecta. Es preciso, por el contrario, abandonar la garganta apenas se ha atacado el sonido con fuerza; y cuando digo abandonar la garganta, no quiero decir que se debe abandonar el sonido; y ruego al lector que vuelva á consultar el artículo en que trato del sonido filado; puesto que el *slancio*

propiamente dicho no es otra cosa que un pasaje sucesivo de la voz del *forte* al *piano* sobre una misma nota y casi instantáneamente.

Para mayor claridad se podrian compendiar los efectos y acentos dramáticos de la voz, de la manera siguiente :

EFECTOS.	Timbre mixto,	expresion	del estado	normal	del alma.
	Dicho cerrado,	»	»	concentrado	
	Dicho abierto,	»	»	expansivo	

ACENTOS.	*Arrastre* de la voz,	desgarramiento del alma.
	Staccato.	el sollozo.
	Slancio.	la energía.

Si á este cuadro se añaden las gradaciones de la voz que se obtienen sosteniendo, creciendo, disminuyendo y ligando el sonido, se tendrá un cuadro sinóptico complexo del estilo vocal. Con este breve compendio en la memoria el cantante está seguro de no encontrarse nunca, con su aplicacion, en contradiccion con el sentimiento que deberá expresar con la voz.

Hay ademas una infinidad de subdivisiones cuyo exámen minucioso nos llevaría muy lejos: dejo al buen sentido del artista el saberlas apreciar y aplicar juiciosamente.

El cantante que tenga deseo de ser un ver–

dadero intérprete de la música, debe acostumbrarse desde el principio á estudiar el carácter y el estilo de lo que ha de cantar. Toda música bien escrita debe tener un color suyo particular y un carácter distintivo: para adquirir y desarrollar este conocimiento útil, aconsejo á los jóvenes cantantes el estudio del estilo de los antiguos maestros. Con el exámen detenido de la historia de los diferentes géneros de música que dieron orígen al que hoy está en uso, se formará un criterio justo y recto del carácter y del estilo particular de cada uno de aquellos.

Por ejemplo, empezando por Gluck, compositor aleman que vivia en Italia hácia el año 1745, se descubrirá fácilmente la grandiosidad de la concepcion y la sublimidad de su estilo ámplio y majestuoso; se encontrará en los recitativos, muy descuidados en las óperas anteriores á él, una expresion y una verdad dramática sorprendente. El *Orfeo*, la *Ifigenia*, la *Armida* y el *Alceste* son los frutos mas valiosos de este gran genio, llamado con mucha justicia el padre de la Tragedia lírica.

En Piccini, su antagonista, si no se encuentra tanta amplitud de estilo, se podrá admirar, sin embargo, el encanto y la gracia que

le era particular; por lo cual, en 1778, la opinion del público de Paris se encontraba dividida entre estos dos compositores.

La *Dido* fué la ópera que le proporcionó mayores triunfos. Piccini fué el primer maestro en Italia, que señaló en los finales los cambios de escena y las situaciones dramáticas con cambios en el ritmo y en el tiempo. En 1760, en la ópera la *Buona Figliuola*, representada en Roma, fué donde introdujo aquella novedad, que rompió la monotonía de los finales de Leo, Vinci, Pergolese, Hasse, Lagroscino, etc.

Sacchini, aunque muy monótono por la uniformidad de todas sus composiciones, se distinguió sin embargo, por un estilo agradable y patético: *Edipo a Colona*, compuesto en Paris en 1785, fué su mejor composicion.

Mozart, aquel inmenso y portentoso genio, que supo acoplar las melodías mas bellas y el instrumental mas erudito, y cuya música aun hoy dia encanta y arrebata, fué el dorado eslabon que unió los primeros albores de la tragedia lírica con las sublimes inspiraciones que produjeron los Paesiellos y Cimarosas, compositores de un estilo gracioso y ligero; en cuyas composiciones se descubre un sentimiento paté-

tico y melancólico muy comun tambien en la mayor parte de los maestros de aquella época.

No trato ahora de enumerar todas las cualidades de los genios que ilustraron la historia musical de nuestro siglo, cuyos intérpretes son: Rossini, Bellini, Donizetti, Meyerbeer, Mercadante, Auber, Pacini, etc., precursores de Verdi, que hace tantos años da lustre á su pátria con los destellos de su talento portentoso y feraz: mis fuerzas y los límites á que estoy reducido al trazar estas cortas páginas, no me lo permiten. He querido tocar de paso esta cuestion con la sola idea de obligar al cantante á que por sí mismo prosiga sus investigaciones con un estudio tan provechoso que, aunque no es indispensable para el complemento de la educacion musical del artista lírico, puede extender sus conocimientos y desarrollar en él, el estilo y el sentimiento de lo bello.

Al artista cantante está reservado ser el intérprete de las inspiraciones del poeta y del compositor; no le bastará pues poseer el don de una bella voz y haberla educado para vencer todas las dificultades del canto, si no añade á estas condiciones una profunda educacion musical que le permita identificarse con el pensa-

miento poético sobre el cual se inspiró primero el compositor. La educacion vocal bastará para la ejecucion material de una música escrita mas bien para halagar el oido que para conmover el corazon ; pero el cantante de expresion, ademas de la educacion vocal que debe facilitarle la ejecucion de todas las dificultades de una melodía, debe tambien poseer mucha sensibilidad de alma y el arte de expresarla ; principio sobre el cual está basada la verdadera interpretacion melódica. Ningun estudio será mas apto para el desarrollo de este sentimiento que el del estilo de los primeros maestros que se distinguieron sobre todo por una claridad y una espontaneidad notables.

CAPITULO VII.

Necesidad del estudio indispensable de la accion escénica con algunos apuntes sobre la mímica en general.

Si hubiera podido tratar simultáneamente de todos los conocimientos necesarios para completar la educacion de un artista melodramático, habria escrito estos apuntes relativos á la mímica al mismo tiempo que he tratado de los principios que deben regir para el estudio de la voz.

Generalmente los cantantes creen que es inútil fijar una atencion particular en el estudio del arte escénico, suponiendo que es suficiente el sentir para expresar, fijándose en la práctica que debe adquirirse en la escena teatral, sin

tener escrúpulo en hacer soportar al público que paga para oir y ver al cantante, una especie de tributo para su noviciado en el arte.

Verdad es que la mímica no es un arte que se pueda enseñar fácilmente ; pero á la manera de otro arte cualquiera, si no es posible, al que lo enseña, infundir el sentimiento de lo bello á aquel que no lo tiene, se puede enseñar muy bien cuáles sean sus manifestaciones externas y los despropósitos que deben evitarse. Como lenguaje concreto tiene sus reglas invariables que no podrán infringirse sin caer en el ridículo ó en el absurdo. ¿Por qué pues se ha de descuidar con tanta ligereza un estudio tan esencial? Si se conociera la importancia de la aplicacion de este lenguaje, la fuerza que da á la palabra un gesto apropiado, se comprenderia cuán necesario es este estudio. Y sin embargo está generalmente admitido hoy, que basta haber recibido de la naturaleza una voz mas ó menos fuerte, mas ó menos bella, para llamarse artista, y tener el derecho de afrontar con desfachatez la opinion de un público ; olvidando que al artista, que debe interpretar el sentido de la poesía y el sentimiento de la música, no le es lícito servirse de la una descuidando la otra. El es-

tudio de la accion escénica no se ha de limitar á saber marchar en la escena ó á gesticular con mas ó menos desembarazo.

Si la gesticulacion no corresponde al sentimiento que se quiere expresar, será evidentemente falsa cuando no sea insignificante, ó un contrasentido.

La base de la accion es la aplicacion apropiada del gesto á la palabra. El gesto solo es á la mímica lo que la nota aislada es á la música. Es pues necesario estudiar con reflexion y concienzudamente esta segunda parte de la educacion del artista melodramático; parte esencial que será para el cantante un gran recurso que le ayude poderosamente en el ejercicio de su carrera.

Es inútil, pues, mencionar cuán absurdo es el uso de presentarse en la escena un cantante jóven apenas ha concluido sus primeros estudios vocales. Aun cuando pueda poseer el sentimiento de lo bello, estará siempre embarazado ó exagerado en su accion, lo cual en lugar de ayudarle para la expresion de la palabra, le servirá de estorbo; y se le verá ocupándose contínuamente de sus brazos y piernas sin saber cómo manejarlos; estar preocupado con el cui-

dado de no repetir los mismos gestos, los cuales no tienen para él otro objeto que el de no aparecer inmóvil como un palo en la escena; sucediendo muchas veces que pensando en la accion no siga el compás de la música sacrificándola, de este modo, á la accion, ó esta á la música.

Por otro lado, ¿cómo se puede exigir que un pobre principiante que ignora estas doctrinas indispensables, pueda comunicar á su canto y á su accion la expresion y el sentimiento de que está poseido, si con tiempo no se ha acostumbrado á identificarse con los recursos de este esencialísimo estudio? De aquí que haya muchos cantantes que agradan en un salon acompañados con el piano, y que son nulidades absolutas cuando se presentan en un Teatro á cantar acompañados de la Orquesta delante del público.

Ni aun bastará que un cantante, concluidos sus estudios vocales, se satisfaga con tomar algunas lecciones de un llamado profesor de declamacion ó de algun mímico, que en toda su carrera artística no habrá hecho mas que ejecutar automáticamente los gestos indicados por un maestro de baile.

El estudio de la declamacion debe ser filosóficamente razonado para que sea provechoso, y ser simultáneo al estudio del canto. Apenas el discípulo se encuentre en estado de emprender el estudio de las óperas, deberá al mismo tiempo empezar el de la declamacion recitando de memoria y accionando al mismo tiempo. De esta manera no obligará al público á participar de sus primeros esfuerzos, y podrá progresar desde el principio de su carrera.

Réstame ahora dar algunos consejos relativos á la mímica en general, proporcionando al artista con pocas palabras un guía seguro, si no para que sea un actor, al menos para que pueda corregirse á sí mismo, enmendando sus propios defectos y evitando que caiga en la falsa interpretacion de un sentimiento cualquiera.

No pudiendo establecer mas que reglas generales, dejo á la inteligencia del artista la aplicacion juiciosa de mis consejos.

Como hemos podido ver, al tratar de los timbres y de los acentos y efectos dramáticos de la voz, el alma se manifiesta bajo un triple aspecto: esto es; estado normal, concentrado y expansivo. Esta triplicidad de estados deberá por consiguiente traducirse en la mímica con una tripli-

cidad de expresion ; así como con la voz se traduce con una triplicidad de timbres. Por consiguiente el gesto será normal, concentrado ó expansivo segun el estado del alma que debe manifestar. Cuando hablo del gesto no se trata solo del movimiento de los brazos, sino tambien de los de la cabeza, de los de los ojos y de las diversas posiciones del pecho ; siendo necesaria una conformidad exacta en todos los diversos agentes que concurren á la expresion dramática. Ruego al lector que me siga con la mas escrupulosa atencion ya que esta materia es difícil de explicarla por escrito. Para que se me comprenda mejor, tomaré separadamente cada uno de los principales agentes del gesto, estudiándolos bajo el punto de vista de su triple aspecto normal, concentrado y expansivo.

Siendo el estado normal el que califica la perfecta quietud, el equilibrio perfecto de los sentimientos, como la falta de cualquiera pasion ó afecto, se expresará con el estado normal de todos los agentes del gesto, y por esto creo inútil entrar en ninguna consideracion particular.

La cabeza manifestará el estado concentrado del alma, inclinándose algun tanto hácia el pe-

cho, y por el contrario, expresará el estado expansivo retirándose ligeramente de su posicion normal.

Llevándola un poco hácia el hombro opuesto al interlocutor é inclinándola ligeramente hácia atrás, expresará el sentimiento de la *altanería.* Téngase presente que lo que dará á este sentimiento su verdadero carácter expansivo será la ligera inclinacion hácia atrás que, como hemos visto mas arriba, caracteriza este estado del alma. Por el contrario se expresará el sentimiento de *compasion* y de *amor*, teniendo la cabeza inclinada hácia el hombro del lado del interlocutor, bajándola ligeramente hácia el pecho, cuyo último movimiento corresponde perfectamente al estado concentrado del alma, del cual nacen los sentimientos de profunda compasion ó de amor.

En cuanto á los ojos, se cerrarán para expresar un sentimiento concentrado y se abrirán para manifestar la expansion ó cualquiera otro sentimiento excéntrico del alma.

Las cejas se levantarán para el sentimiento expansivo, contrayéndolas por el contrario para expresar el sentimiento compresivo.

De las modificaciones de los diferentes grados

CUADRO SINOPTICO DE LOS OJOS.

Cejas.

	Normales.	*Espansivas.*	*Concentrad*
Normal.	1	2	3
Concentrado.	4	5	6
Espansivo.	7	8	9

Movimientos adicionales.



de sentimiento que existen entre el estado normal expansivo y compresivo, y de la combinacion de los triples movimientos de los ojos y de las cejas entre sí, y que expresan los tres susodichos estados, nacen nueve expresiones particulares (*), que corresponden á los sentimientos de *indiferencia* (2), *fastidio* (3), *cansancio físico ó moral* (4), *desprecio* (5), *concentracion mental* (6), *estupor* (7), *asombro* (8), *energía* (9).

Estos sentimientos se entiende que deben tomarse en su acepcion genérica, pudiendo variarse la expresion en una infinidad de gradaciones, correspondientes á las innumerables sensaciones del alma, que para la mayor claridad he creido deber clasificar en estas nueve expresiones principales.

Los tres susodichos estados de los ojos (*normal*, *concentrado* y *expansivo*) pueden ser modificados por medio de dos movimientos adicionales de las cejas; esto es: 1.° levantando su base; 2.° la parte correspondiente á las sienes. En el primer caso se caracteriza un sentimiento profundo de *afliccion*, que podrá variar de intensidad segun el movimiento del ojo (10, 11,

(*) Véase la lámina adjunta.

y 12). En el segundo caso se expresarán los sentimientos que en sus gradaciones toman por punto de partida la *lubricidad* (13, 14, 15).

Con el objeto de que se comprendan mejor los diversos caractéres de los movimientos de los ojos, unidos á los de las cejas, pongo adjunto un pequeño cuadro sinóptico, que podrá servir al artista para estudiar separadamente estos diversos movimientos, y haciéndose dueño de ellos, servirse cuando llegue el caso. Este estudio, que recomiendo mucho, aumentará la expresion de la fisonomía, dándole su verdadero carácter. Por otra parte, ¿quién ignora que los ojos son el alma de la fisonomía y que bastan por sí solos para inculcarla una expresion dada? No descuide, pues, el artista este estudio, del cual podrá recabar grandes efectos dramáticos.

La *mano* debe tomar una parte activa en la concordancia de esta triplicidad de movimientos: cerrada, expresará un sentimiento compresivo; abierta con los dedos separados, caracterizará todo sentimiento expansivo.

La *boca* y el *pecho* corresponden tambien con un triple movimiento á los tres estados del alma; aunque son agentes indispensables para el canto, el artista no deberá, en cuanto le sea posible,

descuidar la aplicacion segun las reglas prescritas, para que concuerden con los diversos estados del alma.

Estos son, en general, los agentes esenciales de la expresion dramática; y además, los que, aun tomados aisladamente, pueden expresar un sentido dado.

Falta ahora tratar de los *brazos* y de las *piernas*, agentes secundarios del gesto que con su accion no hacen mas que aumentar la expresion general, sin tener, por sí mismos, una expresion particular.

Los movimientos de los brazos pueden variar hasta el infinito, especialmente si se consideran unidos á los de las manos y de los dedos: es pues imposible ocuparse de todas sus variedades. Me limitaré, por lo tanto, á recomendar la mayor redondez en los movimientos, así como el procurar que haya siempre entre ellos cierta correlacion para que no se asemejen á las señales de un telégrafo óptico. Para que el gesto no pierda nunca su nobleza, los movimientos de los brazos no deben pasar de la altura del hombro, á no ser para expresar una invocacion al cielo, ó una indicacion cualquiera. Débense evitar igualmente aquellos gestos convencionales que no prueban

mas que la incapacidad del que los ejecuta, como, por ejemplo, el apoyo proverbial de la mano sobre el pecho ó en la empuñadura de la espada, etc. La accion debe ser natural y la consecuencia de un sentimiento que parta del alma; en una palabra, siendo el gesto eminentemente elíptico, debe tener una significacion concreta y expresiva. No se trata aquí de aquellos movimientos naturales que dan al ademán gracia y desenvoltura: cuando se dice *gesto*, se trata de aquel lenguaje mudo que, unido á la palabra, la da fuerza y expresion.

En cuanto á las *piernas* tienen una gran importancia en la accion escénica: ellas son las que dan al personaje el verdadero carácter de su edad y condicion; pero sus movimientos son tan variados que no los analizo separadamente. No teniendo por otra parte la intencion de presentar al lector un tratado completo de declamacion, me limito á aconsejar al artista, que ama lo bastante el arte para dedicarse á él enteramente, que se entregue á los cuidados de un maestro que no se contente con enseñarle tan solo el accionar, sino que sepa ademas discernir su aplicacion; y así estará seguro de adelantar sin temor de ser una mala copia de otro. Siendo

el gesto, como ya lo hemos dicho muchas veces, la expresion de un sentimiento del alma, el artista debe hacer concurrir al efecto todos sus agentes cuando el caso lo requiera.

Solo recomiendo que no haya contradiccion entre ellos; porque la unidad del concepto requiere la unidad de expresion.

Hé aquí ahora algunos consejos genéricos que recomiendo á la juventud estudiosa, como fruto de una observacion constante y de una larga y laboriosa práctica en la escena.

Asi como la armonía es el resultado de las oposiciones diversas, así tambien en un arte plástico como la mímica, la armonía nace de la oposicion de los gestos entre sí, aunque concurriendo á una expresion comun; por lo cual se deberá evitar siempre la uniformidad de los movimientos (no digo unidad de concepto) y observarlo como regla constante. Así es que los brazos deben accionar en sentido inverso de la cabeza, como tambien el pecho y las piernas deberán moverse en sentido opuesto entre sí. Estos principios pueden observarse en todas las estátuas griegas, que aun en el dia de hoy son la síntesis de la belleza plástica.

No deberán nunca ejecutarse simultáneamente

dos movimientos, por lo cual se evitará siempre el mover á un mismo tiempo el brazo y la pierna.

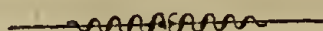
Los agentes mas pesados del gesto deberán moverse mas despacio ; así los brazos y las piernas accionarán con mas lentitud que las manos y los ojos.

Siempre que se ha de ejecutar un movimiento de traslacion por el costado, se debe ante todo cuidar mucho de apoyar el cuerpo sobre la pierna opuesta á la que debe iniciar el movimiento ; porque no hay nada mas desgarbado que el ver moverse la pierna opuesta al lado á donde se dirige el cuerpo.

El gesto debe estar de acuerdo con el género de la pieza que se canta ; así es que debe evitarse en un *andante* hacer grandes gestos con los brazos, lo cual daña tanto á la expresion como al efecto En una palabra, pocas gesticulaciones, pero justas y razonadas.

Como ya lo he dicho antes, seria muy largo entrar en las mil consideraciones de este arte tan complicado : recomiendo á la juventud la lectura de la obra de Morocchesi, la mejor, á mi parecer, de las pocas obras que se han escrito sobre este estudio.

Me basta haber expuesto algunas de mis ob-
:rvaciones generales que podrán servir de guía
 cantante, para que pueda tener una idea del
›njunto del arte de la mímica, y pueda por sí
ismo, en todo caso, corregirse de algun de-
cto natural: si no á otra cosa, habré contri-
ɹido al menos á fijar la atencion del artista so-
·e un punto esencial para él, y casi siempre
ɘscuidado. La sinceridad de mis apreciaciones
ɹrá que se me perdone, así lo espero, la im-
ɘrfeccion de mi trabajo que, aunque fruto
ɘ la experiencia, no pretendo que sea infa-
ɔle.



CAPITULO VIII.

Manera de caracterizar el rostro en el Teatro, con algunos consejos sobre el modo de vestirse en carácter. —Necesidad de cierta erudicion en el cantante.

Además de interpretar al poeta y al compositor, el artista melodramático tiene la obligacion de caracterizar el personaje que debe representar. Especialmente en Italia, á decir verdad, tanto las Direcciones como los Empresarios y una gran parte de los artistas dan poca importancia á poner en escena las óperas, y se cuidan muy poco de la verdad histórica del vestuario; por lo cual no es raro que aparezca un personaje del año 1500 con vestidos y aderezos del 1200, y gracias que en el traje no se vea un mosaico de diversas épocas; absurdo que con

un poco de atencion seria fácil evitar. El porte y ademanes del artista es lo que constituye en gran parte el carácter del personaje, siendo como son manifestaciones externas particulares. La verdad del carácter en el rostro debe cuidarse con tanta atencion como la de la persona.

Cuando se trate de traducir el carácter particular de un personaje, se debe indagar con cuidado cuáles eran los tipos distintivos de la época en la cual vivió, para copiarlos con exactitud. Así no se verán los imperdonables absurdos que demuestran la insuficiencia de los conocimientos del artista.

¿Qué se diria, por ejemplo, del artista que representase el personaje de Lorenzo de Médicis con el cabello cortado á lo Bruto y la barba larga? Esto sucede cuando el artista, sin tomarse el trabajo de estudiar la historia, se limita á formarse con la imaginacion un ideal fantástico del personaje histórico que debe representar. Esto no es decir que el artista copie servilmente hasta los defectos del personaje que quiera caracterizar; porque el arte debe ser la representacion idealizada de la naturaleza y debe tener por objeto principal enaltecer la mente y el corazon hácia lo bello.

Lo que ha de contribuir principalmente á manifestar el carácter ó una época en el rostro, son tres cosas :

1.° El cabello.

2.° La barba.

3.° La edad.

La verdad del traje caracteriza más la época que el indivíduo; pero estas dos condiciones se unen de tal manera entre sí, que no se pueden separar sin caer en un contrasentido ó absurdo inevitables.

Siendo el corte del cabello el carácter distintivo de ciertas épocas históricas, se deberá observar rigurosamente. Por esto, aconsejo á los artistas concienzudos, que lleven consigo una coleccion de pelucas bien hechas de épocas diversas, puesto que, como hemos dicho, el corte del cabello es una de las condiciones esenciales para caracterizar bien el rostro. Con el objeto de que la ilusion sea mas completa en las pelucas calvas y con frente postiza, hará bien el artista en proveerse de un polvo blanco mezclado con carmin y amarillo, si la frente está tejida, y una pasta de los mismos colores al óleo, si la frente es de pergamino : estos tintes servirán perfectamente para que desaparezca la

línea divisoria de la peluca con la cara, dándoles un solo colorido, con lo cual la ilusion es completa.

Si el artista ha de caracterizar un papel de anciano, en lugar de blanquear las cejas como se acostumbra, debe preferir ponerlas postizas con el pelo que sirve para las barbas.

Las arrugas no se han de figurar, como se usa generalmente, con un hierro ennegrecido al humo. Este modo de caracterizar el rostro no es natural, porque las arrugas no suelen ser rectas como resultan por medio del hierro, ni producen efecto en el teatro: además el negro no es un color que simpatiza con las gradaciones de la encarnadura. Para caracterizar bien las arrugas del rostro, debe tomarse un polvo de color rojizo, y por medio de un difumino procurar seguir las líneas naturales de las arrugas del rostro, dándolas así mayor relieve y naturalidad; se toma despues un poco de blanco en pasta, y por medio de un pincel de cerda se armonizan los contornos de las arrugas. Este blanco servirá para resaltar y al mismo tiempo dulcificar la dureza de las líneas. Las arrugas pintadas de esta manera producen una ilusion maravillosa.

El cantante que haya de representar un papel de anciano, además de las arrugas, deberá, antes, pintar el rostro con un color adaptado á su edad, sirviéndose de la *tierra de sombra* para acentuar principalmente las cavidades del rostro. Esta *tierra de sombra* será útil tambien para procurarse aquellos tintes de claro-oscuro que dan á la fisonomía un tipo característico.

Aconsejo que se use con mucha parsimonia el color rojo, cuidando de extenderlo progresivamente sobre las mejillas y bajo el párpado inferior de los ojos. Debe tenerse mucho cuidado en escoger tanto el color blanco como el rojo, puesto que muchas veces están compuestos de sustancias, no solo perjudiciales para la piel con la cual están en contacto, sino tambien para la salud en general. Insisto muy particularmente sobre este punto, porque se ha reconocido que muchas de las enfermedades de los artistas que escapaban á las investigaciones de la ciencia médica, no reconocian otro orígen que el abuso de aquellas sustancias, como lo ha asegurado perentoriamente el famoso químico Chevalier.

Debe evitarse tambien con cuidado el uso de las barbas montadas en alambre. La barba he-

cha de pelo crespo y pegada á la piel, sea por medio del *diaquilon* ó de la *goma-betun*, producirá una ilusion completa. La *goma-betun* se suele liquidar añadiendo igual cantidad de espíritu de vino; y con este agente se limpian fácilmente los resíduos que quedan pegados á la piel cuando se quita la barba. Esta manera de adaptar la barba al rostro tiene la ventaja además de no incomodar al cantante en el acto de cantar como las barbas montadas sobre alambres.

Los artistas que no quieren afeitarse la barba en los papeles en que es necesario presentarse sin ella, pueden hacerla desaparecer en la apariencia, pegando sobre ella con goma simple ó *goma-betun*, un pedacito de piel muy fina y trasparente á la cual se la da despues el colorido de la encarnadura con pasta ó color al óleo muy diluido. Pero no aconsejo este método sino para aquellos papeles en donde el rostro haya de estar fuertemente caracterizado, y con especialidad en los papeles de anciano.

Tanto la peluca como la barba debe procurar el artista que sean adaptadas á la forma de su fisonomía: por ejemplo, el artista que tuviese la cara redonda, deberá procurarse una peluca

poco poblada en las partes laterales y una barba algo larga cuidando de tener el menos pelo posible en las mejillas, adquiriendo de este modo en la apariencia la figura oval de que le privó la naturaleza.

En los papeles de *negro*, en sus diversas gradaciones, se obtiene fácilmente el grado de color que se desea, empleando el *negro de humo* ó la *tierra de sombra*, que se esparce gradualmente con el dedo sobre el rostro, untado de antemano con pomada; lo que producirá aquel brillo natural que poseen las razas de color.

Estas son las consideraciones generales relativas al rostro: pasemos ahora á examinar cómo se debe calificar una época, con el traje.

El cantante que tenga un poco de amor al arte, debe estudiar con atencion muy escrupulosa los caractéres distintivos que calificaban, además del personaje, la época en que vivió, para no errar en la eleccion del traje; haciendo extensivo este cuidado á los aderezos que le son anexos, como la espada, el collar, los encajes, anillos, etc.

Nada hay mas fácil para un artista concienzudo que estar prevenido contra todo contrasentido en su traje. Si se le presentase alguna

luda, no tiene mas que ir á consultar las biblio-
ecas ó los museos de pintura que existen en
ualquiera ciudad un poco civilizada, donde
encontrará todos los indicios y documentos ne-
esarios para no correr el riesgo de errar.
Siendo el aspecto del traje lo que primero nota
l espectador en el artista, debe este, por el
nterés y satisfaccion propios, fijar su particular
tencion: en efecto, apenas se presenta el artista
en escena, si está bien vestido, predispone al
público en su favor, y no tiene que luchar con-
ra la desfavorable prevencion que produce el
specto de un artista descuidado en su traje.
No es muy fácil conseguir que se borre, en el
público, la primera impresion desfavorable; los
esfuerzos que tiene que hacer para volver á
conquistar el favor que perdió, al aparecer en
escena descuidado en su traje, le habrian ser-
vido para aumentar más su buen éxito, si se hu-
biese presentado, desde el principio, vestido
con propiedad y gusto. Nunca recomendaré lo
bastante al artista el estudio sério de la manera
de vestirse ateniéndose escrupulosamente al ca-
rácter de la época y á los distintivos que parti-
cularizaban el personaje que debe representar.

Una de las causas (y desgraciadamente,

para el arte, la mas general) del descuido de los artistas en todos los diversos ramos de su profesion, es la ignorancia. No es culpa del que se dedica á la carrera artística, si, por su nacimiento ó posicion social, no ha podido recibir desde un principio una educacion esmerada. Pero será imperdonable en aquel que, queriendo dedicarse al ejercicio del arte melodramático, crea que no es necesario educar la mente como conviene al que debe interpretar, no tan solo un personaje cualquiera, sino tambien las infinitas pasiones y afectos del corazon humano. Un artista podrá nacer adornado de dotes extraordinarias concedidas por la naturaleza; pero esto apenas sirve mas que para cantar la nota musical: si su talento no tiene el apoyo de un criterio sano ó de un juicio inteligente capaz de dar, á tal ó cual expresion de afecto, la apariencia de la verdad, nunca podrá conmover el corazon; agradará quizá al oido del público, pero lo cansará pronto, puesto que no habla mas que á un sentido.

Aunque el modo de sentir es un don de la naturaleza, puede desarrollarse bastante con una educacion cuidadosa. Hiriendo las fibras del corazon se dispierta el sentimiento y se enseña al

alma aquel lenguaje divino y místico que poetiza y le da la expresion y el carácter de la verdad, única condicion que puede hacer partícipe al público de las sensaciones del artista. Además de la expresion de los afectos del corazon, para lo cual necesita el artista sentirlos de una manera exquisita (lo que no puede adquirirse sino mediante una esmerada educacion), tiene que poner mucho cuidado en la interpretacion del carácter del personaje que debe representar, y esto no lo comprenderá el artista ignorante. En efecto, ¿qué haria un pobre obrero que, habiendo pasado su vida entre sus compañeros, y descubierta en él la dote de una bella voz, se le presentase en la escena apenas concluidos sus rudimentarios estudios musicales, para interpretar el carácter distintivo de un soberano, el tipo apasionado de los orientales, la desenvoltura particular de los cortesanos de la corte de Luis XIII, el orgullo nativo de un castellano, el heroismo patético y romántico del Trovador de la Edad media; en una palabra, todas aquellas gradaciones de pasiones, caractéres y sentimientos que distinguieron á tantos personajes históricos, cosas todas desconocidas para él? La educacion pre-

liminar es, pues, la que debe ocupar la mente del que quiera arriesgarse en la carrera teatral: sin esta educacion no podrá nunca hacerse merecedor del nombre de artista, al cual solo puede aspirar el corazon sensible y el talento cultivado. Tanto mas meritorio será despues, si, nacido en una posicion oscura y privado de los elementos de una primera educacion, llega á adquirir el artista, á fuerza de estudio y de trabajo, aquellos conocimientos necesarios para desarrollar en él los sentimientos del corazon y cultivar su talento. La voluntad ha hecho siempre milagros; tenga fé en sí mismo y no se desanime el que sienta en el pecho la fuerza de resistir á las penalidades y esfuerzos: la palma ha ceñido siempre la frente del que supo sufrir.

CAPITULO IX.

Algunos consejos acerca de la higiene del cantante.

Es cosa reconocida que las indisposiciones naturales del cuerpo humano tienden á fijarse generalmente en las partes que se ejercitan con mas frecuencia, y por consiguiente se encuentran en un estado de irritacion constante. Por esto, aunque el cantante posea una constitucion robusta y cuide con atencion su órgano, se irritan de tal manera las partes que concurren á la accion del canto, que no es extraño que se sienta muchas veces incomodado de voz; las amígdalas, las pilastras del velo palatino, la faringe ó los bronquios rara vez se encuentran en perfecto equilibrio, y de aquí nace el dicho proverbial «*estoy mal de voz.*» No se crea que esto

sea una simple excusa, puesto que si se considera la contínua fatiga que produce la accion del canto sobre aquellas partes tan delicadas en sí mismas, se comprenderá el motivo por el cual el cantante está sujeto á aquellas frecuentes ronqueras y otras indisposiciones que pasarian desapercibidas en cualquiera que no necesitase cantar.

La mas mínima irritacion del tejido mucoso que cubre todas las partes internas del aparato vocal, pudiendo á veces influir en el timbre de la voz, impide con frecuencia al artista la manifestacion de sus medios. Su habilidad y el conocimiento íntimo que tenga de su propio instrumento, podrán, sin embargo, permitirle ocultar á veces la indisposicion que le aqueja; á lo cual debe acostumbrarse el que pretenda cantar en el teatro, teniendo que luchar muchas veces contra sus propias facultades recalcitrantes.

La ronquera es una de las mas frecuentes indisposiciones del cantante: cuando proviene de un ejercicio demasiado prolongado no daña á la voz sino momentáneamente, y basta, para que desaparezca, un dia ó dos de descanso. La voz, despues de una ronquera procedente de

un estudio demasiado prolongado, una vez descansada, parece que ha ganado ya en energía, ligereza y elasticidad; pero esto no sucederá sino cuando el ejercicio, aunque demasiado largo, haya sido moderado tanto en el empleo de la fuerza como en la extension de la voz.

Una ronquera adquirida por causa externa no es mas que un resfriado ó un efecto de acaloramiento, y requiere mayores cuidados; exige, además, ponerse en cura inmediatamente si no se quiere correr el riesgo de que dure muchos dias y aun de que se convierta en una inflamacion, sea de la membrana que cubre la laringe ó la faringe, sea de la que se extiende hasta los bronquios. Las bebidas calientes y refrescantes dulcificadas con miel fresca y repetidas con frecuencia son muy á propósito para hacer desaparecer pronto estas indisposiciones, si se toman á tiempo. Cuando el artista se apercibe de haberse enfriado á causa de un retroceso de traspiracion, le aconsejo que sude lo antes posible, sea por medio de bebidas calientes, si su estómago las soporta, ó sea por el del baño de vapor seco. Una sola de estas últimas operaciones basta á veces para librarse total-

mente de las consecuencias de un resfriado, sobre todo si se acude á tiempo.

Para los que prefieren llamar el sudor á la piel mediante bebidas calientes, les aconsejo que pongan algunas gotas de amoniaco líquido en el cocimiento, ó mejor aun que añadan una toma de polvos de Dower que, despues de su primera accion, volverá la piel á su estado normal.

Si la ronquera es en la garganta y ha atacado el tejido de las cuerdas vocales, debe suspenderse todo ejercicio de canto, porque cualquiera esfuerzo, por pequeño que fuese, en este estado, no tan solo dañaria la voz; sino que podria producir su pérdida total, la extincion repentina de la voz no reconoce otra causa.

La accion del canto, poniendo las partes del aparato vocal en un estado casi constante de irritacion, el cantante deberá tener mucho cuidado despues de haber cantado, de no exponerse á la impresion del aire exterior sino despues de algun tiempo de descanso. Varias veces la ronquera proviene de no haber tomado esta precaucion sencilla que debe tenerse muy presente sobre todo en las estaciones rigurosas.

El medio mas seguro de evitar los resfriados, y que me admiro de que no lo hayan adoptado

ya la mayor parte de los cantantes, es el uso de la hidropatía. Las indisposiciones que proceden de la impresion de frio y que poco á poco se hacen mas frecuentes, se evitan, acostumbrando al cuerpo á la accion del frio como medio profiláctico. Esta curacion no debe empezar sino en el verano, para que el cuerpo vaya acostumbrándose gradualmente á la impresion del agua fria, y podrá proseguirse en el otoño y aun en el invierno. Sin sujetarse á un régimen penoso de curacion bastará bañarse todo el cuerpo con una esponja, embebida en agua á la temperatura del aire exterior, en el momento de levantarse de la cama. Pero recomiendo á los que quieran seguir mi consejo que no descuiden nunca de pasearse al aire libre despues del baño; y si el tiempo no lo permite, atraer el calórico normal á la piel por medio de ejercicios gimnásticos, hechos en su cuarto, con las ventanas abiertas, y esto por espacio de una media hora por lo menos; porque el descuidar esta reaccion perjudicaria mucho á la salud.

Con el uso cuotidiano, y como medio profiláctico, el agua fria bastará, por sí sola, á evitar al artista resfriados que muchas veces se multiplican sucediéndose unos á otros, pudiendo

privarle, durante una estacion entera, de los medios de ejercitar sus facultades vocales. Deberá tambien evitar con cuidado la humedad, siempre funesta para el libre ejercicio de las cuerdas vocales; pero recomiendo que no se use tapabocas de lana, asi como tampoco chanclos de goma, procurando tan solo el artista, cuando sale de un sitio caliente y despues de un ejercicio prolongado de su voz, tapar la boca con un pañuelo en el momento de ponerse en contacto con el aire frio.

Aconsejo al cantante, que no se sangre nunca por indisposicion vocal y menos aun aplicarse sanguijuelas á la garganta. Conozco muchos artistas que han perdido para siempre el vigor de sus medios vocales, á causa de una simple sustraccion de sangre de la garganta. Hasta los gargarismos suelen ser casi siempre fatales, especialmente los que son muy astringentes.

Aconsejo tambien al cantante el empleo del sistema homeopático para las indisposiciones de la voz, siendo el mas apto para una pronta curacion sin tener que recurrir á medios capaces de producir serios desórdenes en su organismo.

Para todas aquellas indisposiciones que provienen de afecciones nerviosas, recomiendo finalmente el uso de la electricidad.

Evite sobre todo recibir impresiones demasiado vivas el que esté afectado de los nervios, pues harto tiene ya con las emociones inseparables del ejercicio de su profesion.

Teniendo el aparato vocal una íntima correlacion con el estómago y los órganos de la digestion, deberá cuidar el cantante aquellos órganos como cuida su voz. La indisposicion ó el estado de debilidad de cualquiera de aquellos puede reflejarse en los agentes vocales y producir un desequilibrio en sus respectivas funciones.

Produciendo el ejercicio del canto por sí mismo una gran pérdida de fuerza por la accion repetida de la respiracion por un lado, y la irradiacion del influjo nervioso por el otro, el cantante debe procurar nutrirse bien, para reparar aquellas pérdidas.

No se fije tanto en la cantidad como en la calidad de los manjares, prefiriendo, como base de la comida diaria, la carne negra asada, que es preferible á la blanca, poco reparadora de suyo.

Los licores, como cualquiera otra bebida ó

comida demasiado estimulantes, deben suprimirse como nocivas al organismo vocal.

Evítese el uso de todos aquellos gargarismos llamados secretos á propósito para estar bien en voz; la reaccion que suele suceder á aquel estímulo pasajero no está libre de consecuencias funestas.

El cantante hará bien de abstenerse de fumar aunque esté acostumbrado á ello; es cosa reconocida que el tabaco contiene una fuerte dósis de nicotina, veneno poderoso, acre y que irrita, no solo las membranas mucosas, sino tambien todo el sistema nervioso. He probado muchas veces sus efectos en algunos insectos que morian, en pocos segundos, entre espasmos convulsivos.

Como planta esencialmente narcótica, el tabaco es una sustancia irritante. Ya sé yo que hay muchos cantantes que fuman constantemente sin sentir ninguna incomodidad; mejor para ellos; pero esto no quita que el fumar irrite esencialmente, y que siendo así, debe proscribirse como nocivo.

La garganta está bastante irritada en el mero hecho de cantar, lo cual excita de una manera particular la circulacion de los vasos capilares

que riegan la superficie de la membrana mucosa sin aumentar aquella irritacion con un incentivo exterior. Además de la accion directa que ejerce en la garganta, el fumar influye tambien sobre las funciones del estómago, como se observa en todo aquel que, no estando acostumbrado todavía, no puede soportar los efectos nauseabundos del tabaco. Absténgase, pues, el cantante de adquirir nuevos hábitos, que pueden tener para él consecuencias que no deben serle indiferentes, y que además tanto cuesta adquirirlos, como perderlos una vez adquiridos.

Ningun organismo tiene tanta afinidad con la voz como el aparato de la generacion. En efecto, se ve que, apenas el hombre llega á la pubertad, el órgano vocal experimenta una revolucion completa. Es preciso aconsejar á los jóvenes que tienen el pensamiento ó la esperanza de lanzarse en la carrera teatral, la abstencion de cualquier estudio vocal antes que la naturaleza no haya cumplido plenamente su mision. La trasgresion de esta ley de la naturaleza podria producir el resultado de perder para siempre una hermosa voz. El soprano varon, que en algun tiempo hacia las delicias del público con ejecuciones maravillosas, prueba la

influencia y la correlacion que existen entre estos dos organismos.

Recuerde pues el cantante de corazon y que ama su arte, que si Baco hace pagar caro el exceso de sus libaciones, mas cara y amargamente paga el que sacrifica demasiado á Vénus. Convengo en que, si hay una clase de personas mas inclinadas á los excesos de estos placeres, es precisamente la de los artistas en general, como que han sido dotados por la naturaleza de sentimientos mas fuertes y de temperamento mas impresionable. Por eso es necesario que el artista use de mayor cautela, para resistir á estos instintos naturales, evitando siempre el abuso que, además del abatimiento moral que apaga los mas nobles sentimientos y aspiraciones del alma, puede ocasionar irreparables consecuencias para la voz y para toda la economía física en general.

El estudiar cuando los órganos vocales estén afectados de una enfermedad, es funestísimo y capaz de convertir una simple indisposicion en una enfermedad séria, como lo he consignado ya al tratar de la ronquera de las cuerdas vocales.

Debe evitarse el cantar en ayunas, ó inme-

diatamente despues de haber comido, dejando pasar dos horas antes de estudiar, para que haya tiempo de hacer la primera digestion.

El estudiar demasiado es tambien nocivo á la voz, porque en lugar de procurar un progreso, no hace mas que cansar el órgano vocal con detrimento de la voz y sin ningun provecho. Seria lo mismo que si se quisiera absorber de una vez la comida de ocho dias.

Se evitará asimismo como dañoso á la voz:

Cantar al aire libre.

Reir con esfuerzo.

Una discusion demasiado viva.

La lectura en alta voz y las fuertes emociones en general.

La concentracion moral que resulta de una aplicacion séria, sea en el escribir, en el leer ó en cualquiera otra ocupacion del mismo género, influye inmediatamente sobre la voz cuyo timbre se vela instantáneamente.

La aplicacion al estudio del piano, además de producir el efecto que acabo de mencionar, cansa el pecho, por cuya razon debe usarse con moderacion.

Estas son en general las precauciones que deben fijar mayormente la atencion del cantante

que desee progresar en la carrera que ha emprendido.

Seria demasiado largo el exámen detallado de todas las circunstancias perjudiciales á la voz. Depende mucho de la mayor ó menor susceptibilidad del organismo individual, por lo cual el cantante deberá dedicarse á la observacion constante de su propia individualidad.

Así sabrá mejor que cualquiera otro lo que le es ventajoso y lo que debe evitar como perjudicial á su voz. No debe, sin embargo, imitando *al enfermo de aprension*, creer que está siempre indispuesto, convirtiendo su estómago en laboratorio de medicina. Semejante género de vida, en lugar de aliviarle, arruinaria su estómago y produciria graves disturbios en la salud.

No se ponga pues en cura el cantante sino cuando se sienta atacado de una afeccion séria que lo ponga en estado de no poder servirse absolutamente de sus medios.

El descanso, ante todo, es el mejor medio para que la salud vuelva á su estado normal. Las bebidas refrescantes como el cremor tártaro en agua de limon, la magnesia calcinada, el pulpo de la caña fistula y del tamarindo, usa-

dos con parsimonia y con intérvalos de muchas horas, se ha reconocido que son medios suficientes para que desaparezcan las ligeras indisposiciones de la garganta. En el caso de anginas en la laringe ó en la faringe, ó de granulaciones tenaces, se deberá consultar inmediatamente al médico para evitar que aquellas afecciones tomen un carácter crónico, lo cual acontece muchas veces, especialmente á los que, como el cantante, ejercitan contínuamente la garganta.

Hay algunos cantantes que creen dar timbre y claridad á sus voces, martirizándose el cuerpo con vejigatorios y fuentes, persuadidos, segun ellos, de que de esta manera se alejan los humores de la garganta; pero ignoran que los humores que se atraen á la herida que con aquellos medios se producen voluntariamente, no son mas que las secreciones naturales de una llaga cualquiera; trabajo, mediante el cual la naturaleza trata de reparar el desastre sufrido, creando una nueva epidermis, y que no influye mas que por un momento en los humores, que no tardan despues en tomar su curso natural.

Limítese el cantante á someterse á un método de vida basado en las leyes inmutables de la

higiene, y con este simple medio profiláctico evitará muchas indisposiciones de voz.

No pretendo, sin embargo, que el cantante se convierta en un esclavo voluntario, imponiéndose privaciones contínuas.

Use de todo, pero no abuse de nada : este es el principio de una sana y razonada higiene, sin la cual no hay salud posible.

CAPITULO X.

Consideraciones generales sobre el arte melodrámatico.

Pintura viviente de la naturaleza humana, el artista encontrará en sí mismo el objeto principal de sus estudios y el gérmen de su ciencia. Si bien es cierto que debe, á voluntad, reproducir fielmente las imágenes de las pasiones que lo han conmovido, sin que esté bajo su dominio en el acto de reproducirlas, tendrá que ser necesariamente, él mismo, el punto convergente de sus constantes observaciones.

El arte no es una simple y fria imitacion de la naturaleza; es mas bien su representacion idealizada: y el que no posea aquel destello vivificante capaz de crear y de imprimir un

carácter especial á una produccion dada, no será nunca mas que un imitador servil, incapaz de infundir en el ánimo de los demás la menor emocion.

Se llaman á sí mismos artistas todos los que ejercitan un arte cualquiera.

Pero la palabra artista, en su recto sentido, significa intérprete ó sacerdote del arte: aquel que, en una palabra, dedicándose al culto y al incremento de su arte, da vida, con el rayo de su genio, á toda concepcion que se encargue de interpretar, como Pigmalion animó el mármol inerte con el fuego robado al cielo.

Para poder aspirar á llevar con justicia este nombre en el arte melodramático, es necesario armarse de gran fuerza de voluntad y de incansable constancia; porque solo con un estudio asíduo é infatigable podrá esperar el cantante distinguirse entre la grey de los llamados artistas. El principiante que tenga talento natural y dotes envidiables de voz y de intuicion dramática, encontrará siempre en sus primeros pasos, infinidad de obstáculos, que solo podrá superar mediante su fuerza de voluntad y la aplicacion constante de sus propias facultades.

Antes de poner el pié sobre la escena, acon-

sejaria al artista que estudiase al menos los principios de todos los ramos cuyo conjunto constituye la base fundamental de la educacion del artista melodramático. Pocos son los artistas que se presentan por primera vez en el teatro, que posean por lo menos un conocimiento superficial de los requisitos necesarios á su arte. Quien confia en su propia voz, quien sobre el modo de cantar, y cegado así con una nécia presuncion de su propia persona y mérito, se cierra él mismo el camino del progreso. Así mueren, al nacer, tantos talentos por haber confiado demasiado en sus propias fuerzas, vegetando toda su vida, é imputando á todos, menos á sí mismos, la causa de sus desventuras.

No se nace artista; se nace, sí, con el sentimiento de lo bello que caracteriza eminentemente al artista; se nace tambien, lo repito, con inmensas dotes prodigadas por la naturaleza; pero el artista no se improvisa.

Son necesarios muchos y muchos años de estudio para desarrollar y perfeccionar estas dotes envidiables, antes que el artista pueda dominar su arte. El estudio asíduo y la constante observacion de lo que le rodea, son los únicos medios con los cuales podrá alcanzar

un dia la palma merecida y una fama envidiable y no *comprada.*

Todos los artistas, cual más, cual menos, han debido atravesar períodos de disgustos tales, que han tenido necesidad de una voluntad enérgica, para no abandonarse á un desfallecimiento total.

¿Quién ignora, por ejemplo, los primeros pasos del célebre *Rubini* en la carrera teatral? Vendido al empresario *Barbaia*, hacia un papel de segundo tenor, y sin embargo, se vió despedido de la escena, como incapaz de interpretar y sostener una parte secundaria. ¿Quién hubiese creido entonces que esta llamada nulidad artística debia mas adelante realizar una revolucion en el arte musical con el rayo de su genio y la potencia de las dotes envidiables con que le dotó la naturaleza y desarrolló el arte? *Nozzari* que lo oyó, supo, sin embargo, descubrir los recursos poderosos que se ocultaban bajo aquella apariencia de nulidad ; y para no defraudar al arte de un portento tan sublime, lo instruyó, infundiéndole la ciencia que poseia en tan alto grado. ¡Pero por cuántas peripecias tuvo que pasar antes de obtener el mas mínimo galardon, por sus constantes fatigas y valerosos

esfuerzos! No se acobardó; luchó con perseverancia, y supo, al fin, vencer todos los obstáculos que se le ponian por delante en el camino que debia conducirle mas tarde á la cúspide de la fama universal.

Duprez, el artista completo por excelencia, ¿no se le creyó inepto y juzgado como tal por el público de Paris en su primera aparicion en el teatro del *Odeon*? ¿Quién hubiera creido entonces que el mismo que abandonaba á Paris, para ir á Italia, no dejando tras de sí mas que tristes recuerdos como tenor de medio carácter, habia de volver algunos años despues á destronar á *Nourrit*? ¡*Nourrit*, el ídolo del público parisiense de la grande Opera, que, durante quince años, no se cansó de festejar y adorar! Tambien *Duprez* tendria que sufrir mucho naturalmente en la lucha contra la prevencion general favorable á *Nourrit*, como actor por excelencia, cantante expresivo y muy cuidadoso, dotado de una magnífica presencia, que daba realce á todos los papeles que interpretaba. Pero Paris quedó atónito cuando oyó aquella ámplia manera de frasear los cantables, aquella declamacion expresiva, aquel estilo elevado, aquella pronunciacion vibrante y aquella emision per-

fectamente italiana: por eso el triunfo de Duprez en su estreno con el *Guglielmo Tell* fué tan ruidoso que no se recuerda otro igual en los anales del Teatro de la grande Ópera. ¡Cuánto habria tenido que estudiar antes de conseguir aquel triunfo! ¡Cuántos disgustos y tribulaciones experimentaria en sus primeros pasos!

Podria citar, como estos, muchos ejemplos; pero bastan para probar todo lo que puede conseguirse con una voluntad enérgica en el estudio del arte melodramático. ¡Puedan estos ejemplos infundir en el corazon de los artistas de buena voluntad el valor y la constancia necesarios para vencer los inevitables obstáculos que se oponen siempre al principio de la carrera artística!

El mayor galardon que puede obtener el artista en su profesion, es, sin duda alguna, el testimonio de la satisfaccion general del público: y bien; si hay algo fatal para el que principia la carrera, es precisamente la satisfaccion que siente al verse aplaudido; porque muchas veces, en lugar de recibir este favor como un signo de animacion y de estímulo para que continúe sus estudios, le ciega de tal manera su amor propio, que á poco que se dispierte su va-

nidad, cree saber ya lo bastante para abandonar los ulteriores estudios.

Otras veces el artista se plega servilmente al gusto depravado de un público ignorante para obtener la satisfaccion de verse festejado. Esto es lisa y llanamente la prostitucion del arte. Como dije anteriormente, el artista debe ser el sacerdote de su arte, y como tal, cooperar á la educacion del público, dirigiendo hácia lo bello sus sentimientos y buen gusto. El artista que busca efectos de relumbron, abdica sus soberanas prerogativas; ¡y desgraciado el que se deje arrastrar voluntariamente por las satisfacciones del amor propio ó las ostentaciones vanidosas de un triunfo no merecido!

Aconsejo, pues, á los jovenes artistas que no fijen su vista, en los primeros pasos en la escena, mas que en la progresion de su arte: todas sus facultades deben concentrarse en este único objeto. Que traten de enriquecer su repertorio aceptando papeles sérios, semi-sérios ó bufos, aun cuando no se crean capaces de interpretarlos; que no piensen en el presente, sino en el provecho que resultará para ellos, capitalizando, dia por dia, para el porvenir, mediante un estudio incansable y cuotidiano.

No pierdan ocasion de oir á los artistas buenos ó malos: á los primeros para aprender y perfeccionarse; á los segundos para evitar los defectos de que adolecen.

Que se guarden bien de no dejarse arrastrar por el ímpetu del sentimiento. Que recuerden, que el artista necesita la expresion y el sentimiento: que estas dos facultades son enteramente distintas, en atencion á que se puede sentir mucho, sin saber expresar nada, y vice-versa.

Lo que necesita el artista para conseguir su objeto, que es el de conmover, es sobre todo la expresion. Lo que debe observar particularmente es que, cuanto mas dueño sea el artista de dominarse á sí mismo, mayor será el efecto que produzca en el público. ¡Ay del artista que se deje dominar del sentimiento que quiere expresar! No producirá nunca efecto, porque estará ó mas acá ó mas allá de la verdad. No se consigue el efecto sino cuando no se sale de los límites de la verdad: para ello es preciso domar el sentimiento y refrenarlo. La cabeza ha de guiar siempre al corazon, reteniendo ó dejando libres sus ímpetus. Se cree generalmente que basta sentir para expresar, confundiendo de esta manera, en una sola, dos facultades especia-

les y distintas. Creo haber dicho lo bastante para combatir este error tan generalmente admitido.

Ahora que he tratado, aunque someramente, de todos los elementos que concurren para la formacion del artista melodramático, dejo á otros el cuidado de profundizar mas detalladamente cada uno de estos diferentes ramos.

He querido simplemente presentar á la atencion de los jóvenes artistas que se sientan con vocacion para un arte tan noble, muchos principios que, segun mi opinion, son indispensables para su educacion.

Me consideraré feliz si he podido contribuir á reanimar algun ánimo acobardado, ó dar á otros la idea de desarrollar mejor que yo el resultado de nuevas investigaciones en el tereno del arte melodramático, al cual he dedicado tantos años de mi vida.

Puedan los frutos de mi experiencia aprovechar á otros, dotando á la Italia, mi patria adoptiva, de nuevos y celebrados artistas, que perpetuen la larga série de los genios selectos de esta tierra clásica del canto y de la armonía.



ÍNDICE.

FIN DEL ÍNDICE.

ERRATA.

—

En la pág. 11, lín. 9, donde dice : SAZONADA, léase RAZONADA.

Manual de Declamacion. Para uso de los alumnos del real Conservatorio de Madrid, por el profesor D. Julian ROMEA, director del teatro particular de S. M. la Reina, etc. *Tercera edicion*. Madrid, 1855. Un tomo en 4.°, 10 rs. en Madrid y 12 en provincias, franco de porte.

Poesías de D. Julian Romea. Segunda edicion, aumentada considerablemente. Sevilla, 1861. Un tomo en 4.°, 20 reales en Madrid y 24 en provincias, franco de porte.

Nota.—D. Julian Romea, una de las glorias del Teatro español (nunca se olvidará *El Hombre de Mundo*), es autor tambien de un tomo de poesías, que ocupan con justo criterio uno de los primeros puestos en toda biblioteca un poco regular.

Estudio sobre el arte de hablar en público, por BAUTAIN. Traducido por D. N. C. y D. A. B., abogados del ilustre colegio de Barcelona. Un tomo en 12.°, 12 rs.

Cancionero popular. Coleccion escogida de seguidillas y coplas recogidas y ordenadas por D. Emilio LAFUENTE Y ALCANTARA, de la real Academia de la Historia. Madrid. 2 tomos en 12.°, 28 rs. en Madrid y 34 en provincias, franco de porte.

De la Salud de los Casados ó Fisiología de la generacion del hombre é higiene filosófica del matrimonio, por el doctor Luis SERAINE, autor de los *Preceptos del matrimonio* y de la *Salud de los niños*; traducida de la última edicion francesa por D. Joaquin Gassó, profesor de medicina.—*Obra aprobada por la Autoridad eclesiástica.—Tercera edicion.*—Madrid. Un bonito tomo en 8.°, encuadernado en tela á la inglesa, 15 rs. en Madrid y 17 en provincias, franco de porte.

Misceláuea de literatura, viajes y novelas. Por D. Eugenio de OCHOA, de la real Academia española. Madrid, 1867. Un tomo en 12.° Precio: 12 rs. en Madrid y 14 en provincias, franco de porte.

Contiene: I. Horacio. — II. Un paseo por América. — III. El Emigrado. — IV. El Español fuera de España. — V. Un Enigma. — VI. No hay buen fin por mal camino. — VII. Hilda. — VIII. Necrópolis. — IX. Recuerdos de Amberes. — X. Florencia. — XI. De Jaffa á Jerusalen. — XII. Mesa revuelta.

Los Filibusteros. Novela escrita en francés por Gustavo AIMARD; traducida por D. J. F. Saenz de Urraca. Madrid,

1866. Un tomo en 12.°, 14 rs. en Madrid y provincias, franco de porte.

La Fiebre de oro. Novela escrita en francés por Gustavo AIMARD; traducida por D. J. F. Saenz de Urraca. Madrid, 1867. Un tomo en 12.°, 14 rs. en Madrid y provincias, franco de porte.

Los Tiradores indígenas. Novela escrita en francés por Gustavo AIMARD; traducida por D. J. F. Saenz de Urraca. Madrid, 1863. Un tomo en 12.°, 14 rs. en Madrid y provincias, franco de porte.

Corazon Leal. Novela escrita en francés por Gustavo AIMARD; traducida por D. J. F. Saenz de Urraca. Madrid, 1864. Un tomo en 12.°, 14 rs. en Madrid y provincias.

La Ley de Lynch. Novela escrita en francés por Gustavo AIMARD; traducida por D. J. F. Saenz de Urraca. *Tercera edicion.* Madrid, 1863. Un tomo en 12.°, 14 rs. en Madrid y provincias, franco de porte.

Los Merodeadores de fronteras. Novela escrita en francés por Gustavo AIMARD; traducida por D. J. F. Saenz de Urraca. *Segunda edicion.* Madrid, 1863. Un tomo en 12.°, 14 rs. en Madrid y provincias, franco de porte.

Los Tramperos del Arkansas,—El Rey de las Tinieblas,—Valentin y Curumilla,—y *Los Piratas de las Praderas,* novelas escritas tambien por Gustavo AIMARD, y traducidas por Saenz de Urraca, se han dado á luz en el periódico *La Lectura para todos*, el cual contiene ademas otras muchas excelentes é interesantes novelas; tanto que esta hermosa coleccion puede considerarse como el *Almacen* de las novelas mas escogidas de la época. Consta de tres tomos con láminas. Precio de cada uno, 38 rs. en Madrid y 48, franco de porte, por el correo.

La Resurreccion de Rocambole. Novela escrita en francés por PONSON DU TERRAIL; traducida al castellano por D. Enrique Hernandez. Madrid, 1868-69. Obra completa.

Tomos.	Madrid.	Provinc.
I: *El Presidio de Tolon.* . . .	12 rs.	14 rs.
II: *San Lázaro.*	12	14
III: *La Taberna maldita.* . . .	12	14
IV: *La Casa de locos.*	12	14
V: *El Subterráneo.*	12	14

Madrid: 1870. — Imp. de C. Bailly-Baillière.

facion billetes
egio, temporal
ley de la fun-



PROYECTO DE LEY SOBRE BANCOS.

Manual de Declamacion. Para uso de los alumnos del real Conservatorio de Madrid, por el profesor D. Julian ROMEA, director del teatro particular de S. M la Reina, etc. *Tercera edicion.* Madrid, 1865. Un tomo en 4.°, 10 rs. en Madrid y 12 en provincias, franco de porte.

Poesías de D. Julian Romea. Segunda edicion, aumentada considerablemente. Sevilla, 1861. Un tomo en 4.°, 20 rs. en Madrid y 24 en provincias, franco de porte.

Nota.—D. Julian Romea, una de las glorias del Teatro español (nunca se olvidará *El Hombre de Mundo*), es autor tambien de un tomo de poesías, que ocupan con justo criterio uno de los primeros puestos en toda biblioteca un poco regular.

Estudio sobre el arte de hablar en público, por BAUTAIN. Traducido por D. N. C. y D. A. B., abogados del ilustre colegio de Barcelona. Un tomo en 12.°, 12 rs.

Cancionero popular, Coleccion escogida de seguidillas y coplas recogidas y ordenadas por D. Emilio LAFUENTE Y ALCANTARA, de la real Academia de la Historia. Madrid. 2 tomos en 12.°, 28 rs. en Madrid y 34 en provincias, franco de porte.

De la Salud de los Casados ó Fisiología de la generacion del hombre é higiene filosófica del matrimonio, por el doctor Luis SERAINE, autor de los *Preceptos del matrimonio* y de la *Salud de los niños*; traducida de la última edicion francesa por d. n Joaquin Gassó, profesor de medicina.—*Obra aprobada por la Autoridad eclesiástica.— Tercera edicion.*— Madrid. Un bonito tomo en 8.°, encuadernado en tela á la inglesa, 15 rs. en Madrid y 17 en provincias, franco de porte.

Miscelánea de literatura, viajes y novelas. Por D. Eugenio de OCHOA, de la real Academia española. Madrid, 1867. Un tomo en 12.° Precio: 12 rs. en Madrid y 14 en provincias, franco.

Contiene: I. Horacio. —II. Un paseo por América.—III. El Emigrado.— IV. El Español fuera de España. —V. Un Enigma. —VI. No hay buen fin por mal camino. —VII. Hilda. —VIII. Necrópolis. —IX. Recuerdos de Amberes. —X. Florencia. —XI. De Jaffa á Jerusalen. —XII. Mesa revuelta.

La Resurreccion de Rocambole. Novela escrita en francés por PONSON DU TERRAIL; traducida al castellano por D. Enrique Hernandez. Madrid, 1868-69. Obra completa.

Tomos.	Madrid.	Provinc.
I: *El Presidio de Tolon.* . . .	12 rs.	14 rs.
II: *San Lázaro.*	12	14
III: *La Taberna maldita.* . . .	12	14
IV: *La Casa de locos..*	12	14
V: *El Subterráneo.*	12	14

Madrid: 1870. —Imp. de Bailly-B[illegible]e.